ARTE Y RELIGIÓN EN EL MEDITERRÁNEO ANTIGUO

José María Blázquez

CÁTEDRA

J. M. Blázquez

ARTE Y RELIGIÓN EN EL MEDITERRÁNEO ANTIGUO

CÁTEDRA
HISTORIA. SERIE MAYOR

1.ª edición, 2007

Ilustración de cubierta: *Medusa*, Mosaico de Thina (Túnez)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© José María Blázquez Martínez, 2008
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2008
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 1.697-2008
I.S.B.N.: 978-84-376-2436-5
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Prólogo

Siguiendo una costumbre de colegas nacionales y extranjeros, desde hace bastantes años, hemos recogido en varios libros los trabajos aparecidos en diferentes revistas nacionales y extranjeras, algunas difíciles de manejar en la actualidad, puestas al día en lo fundamental y corregidas algunas opiniones ya superadas. Colegas y discípulos nos han animado a ello.

Han aparecido: *Imagen y mito. Estudios sobre las religiones mediterráneas e ibéricas,* Madrid, 1989; *Aportaciones al estudio de la España Romana en el Bajo Imperio,* Madrid, 1990; *Religiones en la España Antigua,* Madrid, 1991; *Urbanismo y Sociedad en Hispania,* Madrid, 1991; *Fenicios, griegos y cartagineses,* Madrid, 1992; *Mosaicos romanos de España,* Madrid, 1993; *Cástulo, ciudad ibero-romana,* Madrid, 1994; *España romana,* Madrid, 1996; *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad,* Madrid, 1998; *Mitos, dioses y héroes en el Mediterráneo antiguo,* Madrid, 1999; *Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad,* Madrid, 2000; *Religiones, ritos y creencias funerarias en la Hispania Prerromana,* Madrid, 2001; *El Mediterráneo y España en la Antigüedad,* Madrid, 2003; *El Mediterráneo. Historia. Arqueología. Religión. Arte,* Madrid, 2006.

Nuestro trabajo se ha visto facilitado por la colaboración, que mucho agradezco, de la Dra. G. López Monteagudo, del CSIC, del Prof. J. M. Abascal, de la Universidad de Alicante, de D. Ruiz Mata, de la Universidad de Cádiz, de L. Ruiz, de la UCM y de L. F. Humanes Sánchez, Escultora y Restauradora, a todos los cuales agradezco públicamente su colaboración. Agradezco también vivamente a Ediciones Cátedra que haya acogido, una vez más, un libro mío y, particularmente, a Raúl García, que se ha ocupado de la edición.

J. M. BLÁZQUEZ

Primera parte

Capítulo primero

Mitos y leyendas del agua en la Roma y la Hispania antiguas

Se conocen varios mitos y leyendas relacionados con el agua en la antigua Roma y en Hispania. No son muchos, pero algunos de ellos son muy significativos.

Mito de Rómulo

El más antiguo mito de Roma tiene por protagonista al fundador y epónimo de la ciudad de Roma, Rómulo, que con frecuencia pasó en la Antigüedad por descendiente de Eneas, el héroe troyano que, caída Troya, emigró a Roma con su padre Anquises. El hermano gemelo de Rómulo fue Remo. Eran hijos de Rea Silvia, hija a su vez de Eneas según una leyenda, y según otra, de Numitor, rey de Alba. Las leyendas sobre ambos gemelos presentan muchas variantes. Algunos escritores antiguos consideran a Rómulo y Remo hijos gemelos de Eneas. Según esta versión, los dos niños fueron conducidos a Italia siendo muy niños. Sólo se salvó de toda la flota la nave que los transportó a Italia y que atracó en el futuro emplazamiento de Roma. En esta leyenda, la huida de los dos gemelos es por agua, como en otras muchas leyendas. Según la versión más corriente, el padre de Rómulo y Remo era el dios Marte, quien sedujo a Rea, en un bosque sagrado al que había ido a buscar agua para los sacrificios. Cuando los gemelos nacieron, el rey ordenó exponerlos en la orilla del Tíber, junto al Palatino, que era un territorio transitado por los rebaños reales, que pisarían y matarían a los niños. Se contaba también que un criado había depositado a los niños en una canasta que después arrojó al Tíber. El río había tenido una crecida grande debido a las lluvias, y ésta arrastró la canasta aguas arriba y la varó en las primeras pendientes del Germal, que era una colina al noroeste del Palatino. La canasta depositó a los niños a la sombra de una higuera llamada Ruminal. Allí, una loba los acogió y los amamantó. Este mito tiene paralelismos en otros de grandes héroes, como Moisés y Habis. Rómulo y Remo fundaron Roma hacia el 772 a.C. Rómulo se preocupó de poblar Roma. Creó instituciones civiles y religiosas. Reinó 33 años y Roma progresó durante su gobierno. La figura de Rómulo va unida al mito de su salvación mediante el agua en su niñez.

Mito de Rea Silvia

La leyenda de la madre de Rómulo y Remo está vinculada al agua. Según una versión del mito, Amulio, tío de Rea Silvia, que había tenido con ella a los gemelos, la mandó arrojar al Tíber, pero el dios del río salió de las aguas, la recogió y la convirtió en su esposa. Según otra variante del mito, el dios del Anio, afluente del Tíber, la tomó por esposa. La madre de Rómulo y Remo también aparece en el mito salvada de las aguas del río. El mito explica la salvación por el dios del río.

Mito de Jano y de Yuturna

Jano es uno de los dioses más primitivos del panteón romano. Se le representa con dos caras. Los varios mitos que tienen por protagonista a Jano son exclusivamente romanos. Había reinado en Roma. Según otra versión del mito, Jano era oriundo de Tesalia, y fue desterrado a Roma. Fue el primero en emplear barcos: para trasladarse de Tesalia a Italia. También inventó la moneda. El mito le atribuye la salvación de Roma de la conquista sabina. Tito Tacio y los sabinos intentaron apoderarse de Roma. Jano hizo brotar del suelo un surtidor de agua caliente que asustó a los atacantes, que huyeron despavoridos. El mito atribuye al reinado de Jano todas las características de la Edad de Oro: abundancia de riqueza, paz y honestidad. Jano fue un rey civilizador de los primeros habitantes del Lacio, que no conocían las ciudades, ni trabajaban el suelo, ni tenían leyes; Jano les enseñó todo esto. Después de morir, Jano fue divinidad. Presenta las mismas características de los grandes héroes de otros mitos, como Rómulo, Habis y Moisés.

Según una variante del mito, Jano se casó con la ninfa Yuturna, con la que tuvo un hijo, el dios Fons, dios de las fuentes. Yuturna era la ninfa de las fuentes. Era honrada en las orillas del río Numicio, que pasaba cerca de Lavinio. Su culto se trasladó pronto a Roma, donde una fuente recibió el nombre de cuenco de Yuturna; estaba situada en el Foro Romano. Tenía un santuario en el Campo de Marte, en una zona pantanosa de la ciudad que Agripa, en época de Augusto, desecó. Yuturna fue una divinidad salutífera, como solían serlo las ninfas. Según una versión del mito, fue amada por Júpiter, el padre de los hombres y de los dioses, que le concedió la inmortalidad y el reinado sobre el Lacio, las fuentes y los afluentes del Tíber.

Mito de Tiberino

Este mito romano presenta dos versiones. Según una, Tiberino era un dios del Tíber; según otra, fue rey de Alba Longa y descendiente de Eneas. Murió en combate junto al río Albula, que, como consecuencia de esta muerte, cambió su nombre por el de Tíber.

Otro mito que difiere del anterior hace de Tiberino un héroe epónimo del río. No descendía de Eneas, pero era de origen divino. Era hijo del dios Jano y de una

ninfa del Lacio, de nombre Camusena. Murió ahogado en el río, y por ello le dio a éste su nombre.

Mito de Horacio Cocles

Horacio Cocles, el Tuerto, defendió él solo el puente que unía Roma con la orilla derecha del Tíber contra la acometida de los etruscos. A consecuencia de una herida que recibió en el muslo en la batalla, quedó cojo. Se le erigió una estatua en el Volcanal, en la falda del Capitolio. Probablemente, el mito surgió de la existencia de una estatua de un personaje cojo y tuerto, quizás Vulcano. Este mito guarda un paralelismo con el mito del dios Tuerto de los escandinavos.

El mito de Clelia

El historiador Tito Livio cuenta en su *Historia de Roma* un caso de ordalía en el Tíber que, posiblemente, se pueda interpretar como la historización de un mito que explicaría el origen de la Venus a caballo. Se estipuló la paz entre Porsenna, rey de los etruscos, y los romanos. Porsenna, según lo acordado, ordenó descender al ejército del monte Janículo y abandonó el territorio romano. Mucio recibió reconocimiento por su comportamiento en la guerra. Las mujeres también quisieron obtener títulos públicos por su participación en la defensa de Roma. La virgen Clelia se encontraba entre los prisioneros del rey etrusco. Eludió a los centinelas y se puso al frente de un grupo de vírgenes que atravesó el Tíber. Clelia condujo a las vírgenes y las entregó incólumes a sus parientes. Cuando el rey etrusco se enteró de la huida, envió legados a Roma para solicitar su entrega. Las otras mujeres no le importaban nada. Porsenna cambió enseguida su ira en admiración, y afirmó que la empresa de Clelia era superior a las hazañas de Coclite y de Mucio. Si los romanos no le entregaban a la prisionera, consideraría roto el tratado, pero una vez la recibiera, la ofrecería incólume a su familia. Porsenna alabó a la virgen y le regaló una parte de los prisioneros, como ella había exigido. Clelia escogió a los más jóvenes. Renovada la paz, Porsenna regaló a Clelia una estatua en reconocimiento de su valor, desacostumbrado en una mujer. La estatua, que representaba a una muchacha a caballo, se colocó en lo alto de la Vía Sacra, y fue el origen de la Venus a caballo.

Otras variantes refieren que la estatua ecuestre obedecía a que Clelia había pasado el Tíber a caballo, o a que Porsenna le había regalado un caballo. El mito explica el origen de la Venus a caballo y de su culto.

Mito de Curtius

M. Curtius es una figura legendaria de Roma. A comienzos de la República romana se abrió en el Foro de Roma una gran grieta. Los habitantes de la ciudad intentaron cubrirla. Se acudió a un oráculo que profetizó que para cerrar la gigantesca sima los ciudadanos tendrían que arrojar a ella lo que tuvieran de más valor. M. Curtius interpretó la respuesta del oráculo en el sentido de que lo más valioso que Roma

tenía en ese momento era su juventud y sus soldados, y determinó sacrificarse por el bien común. Montó, armado, un caballo y se consagró a los dioses infernales. En presencia de todo el pueblo se arrojó a la sima, que se cerró inmediatamente, apareciendo un pequeño lago, que se llamó *Lacus Curtius*. En sus orillas crecieron una vid, un olivo y una higuera. En época imperial existía la costumbre de arrojar monedas al lago como ofrendas a Curtius, considerado el genio del lugar. Este mito explica la existencia del Lacus Curtius.

Según otra variante del mito, Curtius era un sabino que, durante la guerra entre Rómulo y Tacio, se hundió con su caballo en los pantanos que había en las proximidades del Comitium, viéndose obligado a abandonar su montura. Este episodio daría nombre al Lacus Curtius. El agua desempeña un papel importante en ambos mitos.

Mito de la ninfa Egeria y del rey Numa Pompilio

Numa Pompilio era de origen sabino y fue el segundo rey de Roma. Representa al rey piadoso por excelencia. Creó la mayoría de los cultos e instituciones sagradas. Dio culto a Rómulo bajo el nombre de Quirino. Se le atribuye la creación de los colegios de las Vestales, de los Augures, de los Sabios, de los Pontífices y de los Feciales. Introdujo en Roma gran número de divinidades y cultos como los de Júpiter Elicius, Júpiter Terminus, Dius Fidius, Fides y los dioses sabinos. Se creía que era de tendencia pitagórica. Se suponía que Egeria, ninfa de las fuentes en Roma, vinculada al culto de la Diana de los bosques en Nemis y que recibía culto en la misma Roma, en las proximidades de la Puerta Capena, en la falda de la colina del Celio, era la consejera e inspiradora de las reformas religiosas y de la introducción de los cultos en Roma que llevó a cabo Numa Pompilio, pues era su esposa o, tal vez, su amante. Se citaba de noche con el rey en la Gruta de las Camenas, donde le dictó la política religiosa. Ella le enseñó también las oraciones y los conjuros que eran eficaces y le inspiró la institución del calendario basado en la distinción entre los días fastos y nefastos. Muerto Numa Pompilio, la ninfa, desesperada, lloró tanto que se convirtió en fuente.

Numa Pompilio tenía poderes mágicos debidos, sin duda, a su trato con la ninfa Egeria, como demuestran varios acontecimientos. Presidía un banquete y las mesas se llenaban de suculentos manjares y de vinos deliciosos que nadie había traído ni pedido. Se afirmaba que había apresado, en el Aventino, a Pico y a Fauno. El primero era un antiguo rey del Lacio y padre de Fauno. Numa Pompilio se apoderó de ellos mezclando agua y miel en la fuente en que bebían. Cuando los capturó, les obligó a hablar, a pesar de que ambos se habían metamorfoseado en seres terroríficos, y les forzó a que le hicieran importantes revelaciones y le enseñaran el conjuro contra el rayo. También se le atribuye una conversación con Júpiter, durante la cual persuadió al dios supremo del panteón romano de que no fulminase y se contentase con que le ofrecieran, en vez de cabezas humanas, cebollas, caballos y pececitos. Numa Pompilio murió muy viejo y fue enterrado con los libros sagrados que había escrito.

El mito del segundo rey de Roma y de la ninfa Egeria sirve para explicar y justificar la aparición de una serie de importantes instituciones de carácter religioso. El agua desempeña en él, igualmente, un papel importante.

Mito de los argeos

Se llamaban argeos los veintisiete muñecos de paja que las vestales, el 14 de mayo de cada año, arrojaban al Tíber desde el puente Sublicio. Se llamaban también argeos las veinticuatro o veintisiete capillas que visitaba una procesión, celebrada entre el 16 y el 17 de marzo. Se sospecha que los muñecos se llevaban a los altares, donde se recogían el 14 de mayo. Durante mucho tiempo los científicos romanos creyeron que se trataba de un rito de sustitución. Se desconoce el sentido del mito, aunque se ha pensado que, quizás, alude a un antiquísimo sacrificio humano al río.

La lustración

En Roma, la lustración era una celebración contra las faltas cometidas y contra los males del destino que podían sobrevenir. El rito más importante consistía en trazar un círculo alrededor de las personas o cosas que se quería purificar. Se celebraba cada cinco años después de que se hiciera el censo de ciudadanos. Los animales que intervenían eran un cerdo, una oveja y un toro. El ejército y la flota hacían los mismos ritos, como se representa en la Columna Trajana de Roma. En Roma se celebraba la lustración cada año y cuando había algún peligro para la ciudad, con el mismo rito de rodear los tres animales la ciudad. En mayo, antes de recoger la cosecha, se celebraba una lustración alrededor de los campos, y se hacían plegarias a Marte, y en época de Augusto, a Ceres. Igualmente se celebraba el 19 de octubre, después de la vuelta de las campañas guerreras, una lustración para purificar las armas, que estaban sucias por la sangre derramada. Se bailaba según un rito de los salios, que llevaban sus escudos al Aventino, donde se celebraba la fiesta principal. En la lustración, el agua desempeñaba un papel importante, pues era la que purificaba.

La lustración es propiamente un rito de agua, pero muy vinculado al mito, ya que en el altar de Domitio Ahenobardo, que se encontraba en el templo de Neptuno del Campo de Marte en Roma en la segunda mitad del siglo I, junto a una posible escena de lustración se representaban las bodas míticas de Anfitrite y Poseidón, que van juntos en un carro tirado por tritones y acompañados por un grupo de nereidas que llevan los regalos nupciales, cabalgando monstruos marinos entre los que juegan unos erotes.

El mito de Neptuno, de Salacia o de Venilia

Neptuno era un dios romano identificado con el Poseidón griego. Es el dios de las aguas. Su fiesta se celebraba el 23 de julio, cuando el calor era más intenso. Su templo se hallaba situado en el valle del Circo Máximo, entre el Aventino y el Palatino, valle que antiguamente estaba cruzado por un arroyo, junto a cuyo curso se levantaba precisamente el santuario del dios. El mito romano dio a Neptuno como compañera a Salacia o a Venilia. La primera era la diosa romana del mar. Personificaba el agua salada. La segunda era la personificación del agua que llegaba hasta la orilla, diferente de aquélla.

Mito de la vestal y Cibeles

Cabe recordar un último mito vinculado al agua y referente a una vestal en relación con Cibeles, la diosa que tenía su santuario en el centro de Asia Menor. Durante la Segunda Guerra Púnica, cuando, después de la derrota romana de Cannas, en el 216 a.C., Aníbal y su ejército se aproximaron a Roma, a los romanos se les ocurrió pedir el favor de los dioses para lograr la victoria sobre el general cartaginés. Pidieron al famoso santuario de Cibeles en Pesinunte una imagen de la diosa, pensando que con ella dentro de la ciudad Aníbal nunca se apoderaría de Roma. Pesinunte envió una imagen, que era un monolito de piedra. Debido a su peso, el barco que la transportaba no pudo remontar el Tíber hasta Roma. Una vestal marchó a Ostia. Ató a la nave su cíngulo y, tirando de éste, pudo conducirla sin dificultad hasta el puerto de Roma. El mito explica el poder de las vestales. Roma fue pobre en mitos a lo largo de su historia. En cambio, en los primeros libros de la historia de Tito Livio se encuentran, según Mircea Eliade, el gran historiador de las religiones, muchos mitos historizados, como el rapto de las mujeres sabinas por los romanos, o el asesinato de Remo por su hermano.

Mitos de la Hispania antigua

Hispania ha sido muy escasa en mitos. El más antiguo es el de Habis, recogido por Trogo Pompeyo, historiador galo de la época de Augusto, y extractado por Justine, historiador que vivió en torno al 300. Es un mito fechado a finales de la Edad de Bronce y quizás de origen tartésico.

En los montes de los tartesios, en los que los titanes lucharon contra los dioses, habitaban los curetes. El historiador sitúa en Occidente la gigantomaquia, representada, entre otros muchos lugares, en el Altar de Pérgamo, la obra cumbre del barroco helenístico, erigido por Eumenes, rey de Pérgamo, en honor de Zeus y de Atenea Nikéforos entre 180 y 160 a.C. El rey Gargoris tuvo un nieto de una violación de su hija. Avergonzado de la infamia, determinó deshacerse del niño. Lo abandonó en el campo para que lo devorasen las fieras, pero éstas lo amamantaron. Después lo dejó en un camino para que el ganado lo pisotease. Más tarde lo arrojó a unos perros hambrientos y a los cerdos, que también lo amamantaron. Después lo arrojó al Océano, que lo devolvió ileso a la playa. El niño llegó a tener una gran destreza y rapidez recorriendo montañas en compañía de los ciervos. Finalmente capturado, fue ofrecido al rey, quien lo reconoció y lo nombró heredero. Se llamó Habis. Siendo rey dictó leyes al pueblo, y fue el primero que enseñó a los campesinos a arar con bueyes. Prohibió a la gente los trabajos propios de esclavos. Distribuyó la población en siete ciudades. Sus sucesores gobernaron durante muchos siglos.

En este mito, el agua, al igual que en el de Moisés y el de Rómulo, desempeña un papel importante. El mito de Habis recuerda otros varios, como los de Semiramis, Zaratustra, Ciro, Télefos, Atalante y los hijos de Melanipe y de Cibeles. También tiene paralelismos con la historia de Rómulo y Remo amamantados por una loba, mito de origen etrusco que se representa en una estela de Bolonia, fechada en el primer cuarto del siglo IV a.C.; con el de Ciro el Grande, criado por unos pastores;

los de Moisés y Rómulo y Remo, salvados de las aguas del río; con el de Semiramis, abandonada recién nacida; con el de Keret, igualmente arrojado al mar.

La obra legislativa de Habis es similar a la de Teseo, décimo rey de Atenas, que enseñó también a arar la tierra; a la de Triptolamo, que introdujo el uso del arado para las faenas agrícolas; a la de Italo, que dio nombre a Italia y fue igualmente un rey legislador. El mito de Habis recuerda, en cuanto a la estructuración social, a otros mitos de héroes organizadores de la población en tribus, y a Teseo, que organizó la vida de Atenas.

El mito del Lamia, río del olvido

Estrabón, cuyo libro tercero de su *Geografía* constituye la obra base de los conocimientos de la Hispania antigua, pues utilizó como fuentes a autores que la visitaron y que escribieron sobre ella —como Polibio, que estuvo en Hispania durante la guerra de Numancia (154-133 a.C.); Posidonio, que llegó a Cádiz para estudiar el fenómeno de las mareas, que los griegos no conocían en el Mediterráneo; Asclepíades de Mirlea, que escribió sobre los pueblos del sur, o Artemidoro, que trazó un mapa de la Península del que se conserva un fragmento—, recoge un mito de los pueblos del noroeste, los célticos, parientes de los que vivían en el Guadiana, a su vez procedentes de Celtiberia. En compañía de los turdetanos, éstos emprendieron una campaña y, pasado el río Limia, desertaron. Después de una reyerta, se produjo la muerte de su jefe y permanecieron allí dispersos, lo que motivó que a este río se le llamara «río del olvido». El río era tenido por un dios, y se le responsabilizó de que no se decidieran a volver a su país de origen, al impedirlo aquél.

Las ninfas en Hispania

Las ninfas eran diosas que residían en arroyos y en manantiales que, generalmente, tenían virtudes curativas. Los devotos los frecuentaban pidiendo a las ninfas la curación de las dolencias corporales, mediante los baños o la bebida del agua. En agradecimiento, depositaban en los manantiales inscripciones en las que se mencionaba el nombre de las ninfas, que eran deidades indígenas. También se obtenían presagios. Las ninfas hacían los presagios a través del agua.

En Cantabria se obtenían los presagios arrojando el hacha al agua. Galba, que era gobernador de la provincia Tarraconense en época de Nerón (64-68), consultó un lago, obteniendo una señal clara de que conseguiría el poder supremo del Imperio. Entre los cántabros tamaricos, que habitaban Velilla del Río Carrión, se veneraban unas fuentes intermitentes, o más bien a las ninfas que habitaban en ellas.

Plinio el Viejo, que fue procurador de la provincia Tarraconense hacia el 74 y que estaba bien informado por utilizar para su *Historia natural* los archivos estatales, cuenta cómo se obtenían presagios de estas fuentes, que eran tres y distaban entre sí unos ocho codos. El agua se vertía en un único caudal. Las fuentes permanecían secas, sin que brotase el agua, durante doce días y a veces hasta veinte, mientras que otra contigua mantenía siempre su caudal. Cuando el visitante las encontraba secas, era señal de mal augurio: así fue para Careio Licinio, legado propretor, que murió siete días después de su visita. En estas fuentes había un estanque con un arco. En la pátera de

la Salus Umeritana, encontrada en el norte de Hispania, se representa a la ninfa semidesnuda, recostada en el suelo y apoyada en un ánfora de la que brota un chorro de agua, que un varón recoge en un recipiente. En el lado izquierdo, un anciano vestido con toga ofrece una libación en una pátera sobre un altar circular. En el derecho, un campesino, ataviado con túnica corta y apoyado en un bastón, echa incienso sobre un ara rectangular. Debajo de esta escena, un anciano está sentado en un sillón de alto respaldo, mientras que un joven, que lleva túnica corta, le ofrece un vaso de agua. En la parte inferior, otro joven vierte el agua de un ánfora en un tonel transportado en un carro de cuatro ruedas tirado por caballos. En esta pátera se representan escenas importantes del culto a las ninfas, mostrándose la antropomorfización que, por influjo de Roma, habían sufrido las deidades acuáticas, las ofrendas en los altares y el transporte del agua para dar de beber a los enfermos.

En el ninfeo de Santa Eulalia de Bóveda, consagrado después al culto cristiano, se excavó un estanque. En las paredes se representa a enfermos mostrando los miembros en que se localizan sus males.

El monumento más importante relacionado con las aguas se halló en Braga, Portugal, tallado en la roca, con inscripciones y esculturas. Delante hay una fuente con un estanque. Data este testimonio del culto al agua del siglo II. La inscripción menciona el nombre del devoto que lo construyó, que procedía de Arcóbriga, ciudad de los celtíberos. Se cita la gentilidad a la que pertenecía, tratándose por tanto de un indígena romanizado. En la roca aparece esculpida la figura de un varón, de pie, que viste túnica, lleva larga barba y sostiene en su mano derecha una cornucopia llena de frutos. Representa a un río, o mejor, al dios de la fuente, según la iconografía clásica de los ríos. Es un caso de antropomorfización de una deidad acuática. Una segunda inscripción da el nombre del dios Tongoenabiago, que significa el Nabia por el que se jura. El significado del nombre del río indica una faceta ignorada del culto a los ríos en Hispania: se juraba por las deidades acuáticas. La costumbre de jurar por los ríos y por el agua es frecuente en el mundo griego. Aparece ya en Homero y en Luciano de Samosata, y, en el mundo romano, en Virgilio y Ovidio. Los dioses de Homero y de Virgilio juran por el río del Infierno. En el ángulo inferior del monumento se colocó un nicho rematado por un frontón. En el interior se encontraron una paloma y un martillo. Dentro del nicho se esculpió el busto de un varón, seguramente el oferente. La inscripción repite el nombre que aparece en la otra.

Los manantiales de aguas salutíferas eran muy numerosos en Hispania. Los devotos, agradecidos por la curación, dejaban en las inscripciones constancia de los nombres de las ninfas que habitaban en ellos, como los de las ninfas caparenses en Baños de Montemayor, en las estribaciones de la Sierra de Gredos; o los de las Eletenses, en Retortillo, Salamanca. Los ríos más importantes de Hispania estaban divinizados, como en Grecia y en Roma, y recibían culto, como el Ebro en San Martín de Trevejo y el Duero en Oporto. Con frecuencia se menciona a las ninfas en plural; así ocurre con las ninfas de la fuente Ameucna, en León, que lleva una inscripción dedicada por un legado de la Legio VII Gémina, acuartelada en León; con las ninfas Castaecas de Santa Eulalia de Barrosa, Oporto, o con las ninfas Lupianas de Guimaraes, Portugal. En este último caso, el ara hace constar que el oferente cumplió con su voto. También hay inscripciones dedicadas a las ninfas Tanitacuas, con indicación de que el ara se levantó por voto, en agradecimiento; o a las ninfas Varcilenas, en Valtierra, a 20 km de Alcalá de Henares. A veces la inscripción no se dedica a las ninfas de las aguas, sino al genio de la fuente, como ocurre en la fuente aginese de Boñar,

León. En una inscripción de Caldas de Vizela, Portugal, dedicada a Bormanico, se puntualiza que es un dios. En estas fuentes se bebía el agua o se bañaban los enfermos.

Los seres mitológicos relacionados con las aguas son generalmente femeninos, ninfas, pero también los hay masculinos. Los grandes ríos asimismo recibían culto.

El culto a las ninfas, personificaciones de las aguas, estuvo muy extendido en Hispania, al haber muchas fuentes medicinales repartidas por toda la Península.

En la Antigüedad, incluso gente culta como Plinio el Viejo creía sin reservas en la existencia de seres mitológicos como tritones, sirenas y hombres marinos. Baste recordar un pasaje de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, referido a las costas atlánticas de Lusitania, que dice:

> Al emperador Tiberio le fue enviada una legación de la ciudad de Olisipo (Lisboa), para comunicarle que en una caverna se había visto y oído a un tritón que tocaba la concha, el cual tenía la forma consabida. Tampoco es falsa la forma que se da a las nereidas, sólo que el cuerpo lo llevan cubierto de escamas incluso allí donde toman la forma humana. Se ha visto precisamente en estas mismas playas a una que murió allí y cuyos tristes cantos de agonía fueron oídos desde lejos por los habitantes del lugar... Puedo nombrar a testigos, que ocupan cargos distinguidos en el orden ecuestre y dicen haber visto ellos mismos en el Océano Gaditano a un hombre marino cuyo cuerpo tenía en todo una absoluta similitud con el nuestro, que de noche subía a los navíos, y que por la parte donde se sentaba, el barco se inclinaba al punto, llegando incluso a sumergirse si permanecía allí mucho tiempo...

CAPÍTULO II

La pesca en la Antigüedad y sus factores económicos. Fuentes literarias

La pesca desempeñó un papel fundamental en la economía de los pueblos ribereños del Mediterráneo durante toda la Antigüedad, igual antes de Roma que durante el Imperio Romano.

LA COLONIZACIÓN GRIEGA Y LA PESCA

Durante la primera colonización (800-600 a.C.), la pesca fue la principal fuente de riqueza de muchas colonias griegas asentadas en el Bósforo y en el mar Negro[1].

Cícico, en pleno Bósforo, fue fundada la primera vez por colonos llegados de Jonia en el 756 a.C. Fue destruida por la invasión cimeria. Dos generaciones más tarde, en el año 676 o 675 a.C., fue refundada por Mileto, una de las principales ciudades jonias, que competía con Mégara, ciudad asentada en el istmo, al norte de Corinto. Los colonos se instalaron en el istmo que unía el actual macizo Kaptdagi Yarmadasi a la tierra asiática, a 50 km al nordeste de la salida de los Dardanelos. El mar era rico en atunes. Plinio (IX.3.2) cuenta que «los atunes eran tan numerosos que la flota de Alejandro Magno al pasar a Asia debió colocarse en orden de batalla como contra una flota enemiga, pues un barco aislado no podría abrirse camino. No les asustaban ni el griterío, ni los ruidos, ni los golpes. Sólo un estrépito espantoso era capaz de espantarlos».

Los atunes llegaban a alcanzar hasta los 3 m de longitud, y pesar entre 600-700 kg. El atún del Mediterráneo no sobrepasaba el metro y proporcionaba de 10 a 150 kg de carne comestible. Penetraban por el Estrecho de Gibraltar, desde el Atlántico. Bordeaban la costa de Sicilia y la de Cartago, la actual Túnez. Remontaban la corriente de los Dardanelos. Se les pescaba en las costas meridionales del mar Negro. Esperaban el aire del nordeste para salir del Ponto Euxino. Al salir los pescadores de Bizancio, la futura Constantinopla, los pescaban. Los pescadores de

[1] J. Boardman, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, Londres, 1973, págs. 238-264; P. Faure, *La vie quotidienne des colons grecs de la Mer Noire a l'Atlantique au siècle de Pythagore. Vie siècle avant J.-C.*, París, 1978; J. M. Blázquez, *Historia de Grecia Antigua*, Madrid, 1989, págs. 309-351.

Cícico pescaban los atunes a la almadraba. Se les clavaba un arpón más bien que capturarlos al arrastre. En una pintura funeraria de una tumba de Tarquinia, Etruria, datada en torno al 510 a.C.[2], se representó un pescador desde una barca clavando un arpón.

El emblema de Cícico en las monedas de electrum a partir del 550 a.C. es un atún, lo que indica que la pesca de este pez era la principal fuente de riqueza de la ciudad. En una moneda de electrum, datada a finales del siglo VI a.C., acuñada en Cícico, se representó un demonio alado con cabeza de león, sosteniendo un atún, y en otra una imagen de Heracles con un atún detrás de él[3]. Precisamente Heracles era un dios muy vinculado a la pesca del atún[4]. La pesca de los atunes y la pesca en general van unidas a la explotación de las salinas. Los colonos del Bósforo no podían consumir la gran cantidad de atunes y de pesca que capturaban. El excedente lo intercambiaban con los vecinos, por metales, madera, cereales y ganado. Se comerciaba con ellos salados. Aristóteles cuenta que los huevos de ciertas especies de pescados, como el pez espada y el múJol, prensados, o en salmuera, se conservaban y se les enviaba en jarras especiales a las ciudades más lejanas de Asia, donde se les consumía por gusto o como afrodisíacos.

Es muy interesante para el contenido de este trabajo la afirmación de P. Faure[5]: «los habitantes de las citadas ciudades o de la Grecia continental sobrevivieron gracias a las pesquerías del Helesponto y del Ponto Euxino, y a los envíos de cereales revendidos por los pescadores que intercambiaban cereales por pescado». En la costa también se construían viveros excavados en la roca para conservar peces vivos. Plinio (IX.49.92) menciona estos viveros en las costas meridionales de Hispania. En Carteia, estos viveros almacenaban escombros. De la pesca del atún o del múJol vivían varias colonias griegas del Bósforo y del mar Negro. No sólo vivieron ellas, sino posibilitaron que otras muchas ciudades de Grecia pudieran vivir, recibiendo cereales a través de las colonias que vivían de la pesca. La riqueza obtenida por Cícico de la pesca del atún era tan importante para la economía de la ciudad que, hacia el 480 a.C., ofreció en el gran santuario panhelénico de Apolo en Delfos un exvoto, en agradecimiento por una sola captura de atunes, de un gigantesco toro de bronce. Una réplica se exhibió en otro importante santuario panhelénico, esta vez consagrado a Zeus Olímpico, en Olimpia.

Otra ciudad que vivía, en gran parte, de pesquerías, además de las tasas de peaje que se cobraban, tres siglos después de su fundación, de los bosques de sus cercanías, del cobre y de las construcciones navales, era Bizancio, colonia fundada por Mégara en torno al año 660 a.C. Diferentes grupos de pescadores asentados en Sykai, Lygos y Sémistra habían precedido a la fundación de Bizancio, lo que prueba que el lugar estaba muy bien elegido. La economía de otras colonias griegas asentadas en las orillas del Ponto Euxino, como Amisos, Sínope, Themiskyra, Trébizonte o Kerasous, se basaba en la pesca y, como resultado, eran sus habitantes grandes comerciantes, cultivadores de tierra y metalúrgicos, pues la tierra era rica en toda clase de metales, cobre, hierro y plomo argentífero.

---

[2] St. Steingräber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milán, 1985.
[3] J. Boardman, *op. cit.*, pág. 246, fig. 285.
[4] L. I. Manfredi, «Melqart e il tonno», *SEAP 1*, 1987, pág. 67.
[5] *Op. cit.*, pág. 68.

Varios autores griegos mencionan la llegada a las ciudades griegas de salazones, como el trágico Esquilo (fragm. 211, Nauck), el también trágico Sófocles (fragm. 549, Nauck), Cratinos (fragm. 173, Kock) y el cómico Platón (fragm. 198, Kock). Se tiene noticia de que las salazones de Bizancio, las de Frigia y las de Gades llegaban a Atenas, pues un autor ático de comedia, entre los años 446 y 411 a.C., menciona juntas las salazones de Gades y de Frigia, hacia el año 400 a.C. Otro escritor cómico, Antífanes, cita también juntas las conservas saladas del esturión de Gades y del atún de Bizancio, al igual que lo hace, en torno al 380 a.C., el hijo de Aristófanes, Nicóstratos (FCA II, 43). Hacia el año 300 a.C., otro autor cómico, Difilos, compara las salazones de Sexi con las de Amincla (Athen., III.121a). Hitesios, médico de profesión (Athen., VII.315ad), afirmaba que los atunes de Cádiz eran más grasosos que los de Sicilia. No sólo exportaban a las ciudades griegas salazones las ciudades griegas vecinas al mar, sino Cartago, que recibía los atunes de Gades. Se consumían en la ciudad grandes cantidades y los atunes que sobraban se exportaban (Ps Arist. De mirab. Ausc., 138), lo que indica que la exportación de atunes de Cartago alcanzaba cifras altísimas.

Ya se han mencionado las salazones de Sicilia. A juzgar por las monedas, Solunto se dedicaba, como negocio lucrativo, a la pesca del atún, representado en una moneda de la ciudad acuñada en el siglo v a.C. En una moneda de Palermo, acuñada entre los años 317 y 241 a.C., van las cabezas de Melqart en anverso y atún en reverso. Otros establecimientos sicilianos, dedicados a la pesca, eran San Vito (Trapani) con 15 pilas, Cala Minnola (Levanzo) con 8 pilas, Isola delle Femmine (Palermo) con 7 pilas, Punta Molinazzo (Punta Rais), Tonnara del Cofano (Trapani) con varias pilas, S. Nicola (Favignaria)[6].

Cabe recordar algún otro testimonio de la industria de salazón en Sicilia. Una moneda de bronce acuñada en Solunto lleva en el anverso la imagen de Heracles/Melqart o una cabeza barbada, y en el reverso un atún[7]. El arte confirma este interés de los griegos por la pesca.

Escenas de barcos rodeados de atunes, muy probablemente, se documentan desde muy antiguo en el arte griego, baste recordar la crátera de final del periodo geométrico, procedente de Pithekousa[8], y el oinochoe de procedencia desconocida, obra del Pintor de las Palmas, fechado entre los años 700-675 a.C.[9]. Un gran pez ataca a una embarcación en un plato hallado en Acqua Acctosa Laurentina (Roma), de un taller ceretano, datado en torno al 650 a.C.[10]. En una crátera procedente de Cefali,

---

[6] L. I. Manfredi, «Le saline e il sale nel mondo punico», *RSF*, XX, 1, 1992, pág. 13; G. Purposa, «Pesca e stabilimenti antichi per la lavorazione del pesce in Sicilia: I. San Vito (Trapani), Cala Minnola (Levanzo)», *Sicilia Archeologica*, 48, 1972, págs. 45-60; *id.*, «Isola delle Femmine (Palermo), Punta Molinazzo (Punta Rais), Tonnara del Cofano (Trapani), S. Nicola (Favignana)», *Sicilia Archeologica*, 57-58, 1985, págs. 59-86.

[7] L. I. Manfredi, «Melqart», pág. 73; *id.*, «Le saline», pág. 13.

[8] G. Pughiese Carratelli (ed.), *The Greek World. Art and Civilisation in Magna Grecia and Sicilia*, Venecia, 1996, pág. 135.

[9] M. Martelli (ed.), *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*, Novara, 1987, pág. 253, fig. 24. El oinochoe de Tarquinia, datado en la primera mitad del siglo VII a.C., está decorado sólo con atunes, pág. 252-253, fig. 23.

[10] M. Martelli (ed.), *op. cit.*, pág. 263, fig. 39.

fechada entre los años 390-370 a.C., se representó una escena de comedia. Un vendedor de atún trocea sobre una mesa una pieza para venderla, mientras otro gran atún está tirado en el suelo junto a la cabeza del primero[11]. En Apulia se fabricó un tipo de plato redondo de pescado, decorado con peces, lo que prueba que los habitantes de esta comarca de Italia hacían frecuentemente un consumo grande de pescado, que era su plato favorito.

En mosaicos de Pompeya, helenísticos, del siglo II a.C., se representa toda clase de peces. Confirman el interés de los griegos por la fauna marina. En Praeneste se representó una escena más variada, con un muelle, un altar y un trofeo. En Roma, igualmente ha aparecido otro mosaico[12]. Todos ellos se caracterizan por un minucioso estudio de la fauna marina, excelentemente clasificada. Desde comienzos de la gran colonización, los pescadores griegos distinguían las diferentes especies de peces.

Los pintores griegos de vasos tomaron como tema de sus composiciones a pescadores, como el pintor Ambrosios, que representó un pescador sobre una roca, con el cesto de pesca en una mano y la caña en la otra, y en el mar colocó una cesta para pescar, rodeada de peces y de un pulpo[13]; o la copa laconia de beber, decorada con la caza del jabalí, con tres pescados en la franja inferior[14]; o los citados platos apulios cubiertos de peces, utilizados para comer pescado, cuya decoración indica, seguramente, un gran consumo de pescado por los habitantes de la región[15].

El arte helenístico también se inspiró en pescadores, como lo prueban las tres esculturas de pescadores, de piel curtida por los vientos y por las aguas, reproducidas por M. Bieber[16], muy en la línea de escoger tipos sacados de la realidad, aunque no con la belleza humana física, perteneciente a la tendencia artística, que llama la autora rococó.

Pesca y banquete fúnebre

Cantidades importantes de conchas de murex y otras conchas marinas de varias especies y tamaños se depositaban en las tumbas como ofrendas al difunto, como en la tumba 79 de Salamina de Chipre, fechada en el siglo VIII a.C.[17]. Este ritual lo introdujeron en el Occidente, Huelva, los fenicios[18]. En las necrópolis cartaginesas se depositaban conchas en las sepulturas.

---

[11] G. Pughiese Carratelli (ed.), *op. cit.*, pág. 510.

[12] J. Charboneaux, R. Martin y F. Villard, *Grecia Helenística*, Madrid, 1971, págs. 181-183, figs. 187-190.

[13] J. Boardman, *Atenian Red Figurie Vases. The Archaic Period*, Londres, 1983, págs. 62, 119-121, fig. 119. La decoración de vasos griegos a base de peces es muy antigua en la pintura vascular griega. Baste recordar una crátera samia con filas de pescados (J. Boardman, *Early Greeck Vase Painting*, Londres, 1998, pág. 51, fig. 144).

[14] E. Simon y M. Hirmer, *Die Griegischen Vasen*, Múnich, 1970, pág. 59, fig. 35.

[15] P. Arias, *Enciclopedia Classica*, III, XI.V, Roma, 1963.

[16] *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, pág. 1427, figs. 592-593, 595.

[17] V. Karageorghis, *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman*, Londres, 1969, pág. 97, lám. 50.

[18] J. P. Garrido, «Influencias foráneas en el círculo fenicio del Atlántico: el complejo cultural de Huelva en el período orientalizante», *Congreso Internacional. El Estrecho de Gibraltar* (Ceuta, noviembre de 1987), Madrid, 1988, pág. 405, nota 14.

M. Rostovtzeff[19] ha recogido las fuentes de la pesca en este importante periodo de la historia de la cultura antigua. Seguimos en nuestro trabajo las fuentes recopiladas por el sabio ruso, a las que añadimos comentarios nuestros. Durante este periodo muchos hombres vivían de la pesca. Su explotación estaba muy bien organizada. El Imperio Romano exportaba a Egipto pescado selecto y salsa, para compensar su balanza de pagos[20].

A veces se tomaron medidas excepcionales para obtener pescados las ciudades. La importancia de la pesca en la alimentación de las ciudades griegas, incluso en las pequeñas, queda bien patente en una inscripción hallada en Acraephiae en Beocia, fechada en el siglo IV a.C., que conserva la lista de los peces de mar y de río con sus precios y con sus pesos respectivos. Se ha sugerido que una tarifa fijaba el precio de la pesca. En Atenas, el pescado alcanzaba una alta cotización a finales del siglo IV a.C.[21].

Los mercaderes de Bruttium y de Campania exportaban pescado salado a Grecia, procedente de Tarento[22]. Se tienen algunas noticias referentes a las concesiones para vender pesca[23]. En Egipto, en época de los Ptolomeos, existían sociedades de pescadores de pesca salada o selecta[24]. Pesca salada, pescado seco y selecto se exportó en grandes cantidades a Grecia, a Egipto, y probablemente a Siria, desde las pesquerías del Ponto Euxino, y de Sicilia. Algunos pescados selectos y el sauce eran objeto de lujo en las comidas[25].

La pesca en Egipto ocupaba a muchos hombres, y alcanzó gran importancia económica. En Grecia, la pesca desempeñó un papel importantísimo en la dieta alimenticia, como en todas partes. En un documento hallado en Tebtunis, fechado en el 235 a.C., se recogen datos muy importantes sobre el modo de pescar, sobre el transporte y sobre la venta de pescado. El sistema era muy completo y perfeccionado. Los reyes y ancianos de la dorea obtenían grandes beneficios. En la mayoría de los casos, la administración controlaba la pesca, de modo similar al seguido por los Ptolomeos en la explotación de otras fuentes de riqueza. Los derechos de la pesca se entregaban a unos especiales telonai, que suscribían los contratos de pesca. Un buen pescador pagaba un 25 por 100 de su captura, además de otras tasas a los Ptolomeos[26]. La pesca era, pues, una fuente importante de ingresos para la corona.

---

[19] *The Social and Economic History of the Hellenistic Word*, Oxford, 1941, pág. 210. Hay traducción española, Madrid, 1967. Usamos la inglesa, que tiene índice de materias. En italiano hay una edición puesta al día: M. Rostovtzeff, *Storia economica e sociale del Mondo Ellenistico*, Florencia, 1981, de la inglesa de 1953, Oxford. En general, véase F. W. Walbank (ed.), *The Hellenistic World*, VII, 1, Cambridge, 1984.

[20] M. Rostovtzeff, *op. cit.*

[21] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 621, 1369.

[22] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1396.

[23] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 313-314.

[24] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1590.

[25] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1254.

[26] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 296-297.

El mercado de la pesca estaba muy bien organizado en el Mundo Helenístico. Ya se han adelantado algunos datos. No hay que olvidar que el pan, la pesca, el aceite y el vino eran la dieta alimenticia de todo el mundo, tanto de ricos como de pobres. Se hacía un alto consumo de pescado salado, selecto y seco. Los pobres vivían en gran medida del pescado salado y seco, tanto en Grecia como en el Próximo Oriente. Los ríos de Mesopotamia, el Éufrates y el Tigris, los ríos del Golfo, el Nilo y el lago del Fayum, abundaban en pesca. El pescado de mar, salvo en Siria y en Fenicia, desempeñó un papel secundario. En las costas del Egeo se pescaban muchos peces, al igual que en determinados lagos, como el Copais en Beocia. La exportación de la pesca al mundo griego en época clásica y helenística dependía, en gran medida, de las numerosas pesquerías del Ponto Euxino, del mar de Mármara, de los grandes ríos Kuban, Dniéper, Don, Bug, Danubio y Dniéster. Según me comunica amablemente la Dra. V. Kozlovskaia, de la Academia de Ciencias Históricas de Moscú, en Panticapaeum hay talleres de producción de platos de comer pescado; en el Quersoneso, cisternas para conservar pescado salado, y en Tanais, restos de pescados de tipo beluga y atún en cantidades enormes, todo fechado en época helenística. En la literatura de los periodos clásicos y helenísticos se leen numerosas menciones a la pesca. La pesca se convirtió en una ciencia para Aristóteles y sus sucesores. Los autores que redactaron la *Halieutica* convirtieron la pesca en una técnica basada en las descripciones de los pescados, y sobre los procedimientos de pesca. Atheneo (I.13) se interesó en diferentes aspectos de la pesca. Ofrece en su obra una lista muy completa de toda la clase de pescados de Sicilia, que, sin duda, se pescaban en su tiempo. Oppiano de Anazarbuz, de la localidad de Cilicia, contemporáneo del anterior, proporcionó los datos más antiguos recogidos en la *Halieutica,* como un catálogo de varias clases de peces, basado en estudios sobre la pesca, con detalladas descripciones de varias especies de peces.

La extensión de la explotación de la pesca se deduce de la frecuencia con la que aparecen en los monumentos a pescados o pescadores. Algunos se citan en este trabajo. Los discos apulios de cerámica alcanzaron una gran popularidad en todo el mundo griego. La pesca en sus más variadas modalidades es un motivo decorativo que aparece frecuentemente en los mosaicos griegos y romanos, en los vasos griegos y en lucernas romanas.

La información obtenida de las pesquerías en época helenística es pobre. Las descripciones de varias especies de peces, debidas a Aristóteles, son resultado de la observación. Estos datos fueron recogidos después por Plinio, por Aeliano y por Oppiano. Los pescadores griegos de Panticapaeum, del Quersoneso, de Olbia, de Bizancio, de Cícico, de Sínope y de otras ciudades, que desde el comienzo de la fundación de las colonias vivían, en gran medida, de la pesca, conocían la emigración anual de los atunes y los mejores lugares para capturarlos. Pocos datos nuevos se podían añadir en época helenística.

Durante el Helenismo sí se mejoró la industria pesquera, principalmente en lo referente a la preparación del pescado para venderlo en el mercado y a su conservación. Sin embargo, de todo esto se sabe poco. La red de exportación del pescado ahora se debió perfeccionar mucho. Requería capital y planificación. El capital procedería de las ciudades griegas o de los particulares, o de asociaciones de pesca-

dores. En Sínope se construyó un *thamastá pedamidesta*. En Cos, en el siglo II a.C., se levantaron torres para vigilar los movimientos de los atunes. Algún papiro, procedente de Tebtunis, da idea de la captura y de la venta del pescado al por mayor en el Fayum, que pertenecía al monarca Ptolomeo, reinante, o a los ancianos de la localidad[27].

Había tiendas que se dedicaban exclusivamente a la venta de pescado, al igual que mercados[28]. En épocas de hambre se importaba pescado del exterior[29]. En los mercados de Egipto se importaba una gran cantidad de pescado, que se vendía principalmente en Menfis, en Alejandría y en las aldeas. Las relaciones entre pescadores y el Estado, en tiempos de los Ptolomeos, seguían los mismos procedimientos que la industria del lino. Se pagaba el 30 por 100 o el 40 por 100 del producto de la venta. Los pescadores podían trabajar por cuenta propia como contratantes estatales[30].

Panticapaeum, en Crimea, al igual que Theodosia, y el Quersoneso, exportaban el pescado del mar de Azov[31].

Tracia exportaba a través de las colonias griegas de Apollonia y de Mesembria, asentadas en el Ponto Euxino, y de Abdera.

Maronea, Aernus y Anfípolis, en la costa norte del Egeo, importaban, igualmente, grandes cantidades de pescado del sur de Rusia[32].

Los pescadores

La pesca daba de vivir a mucha gente, como pescadores, fabricantes de naves, preparadores del pescado, mercaderes, etc.[33].

La riqueza de Bizancio en época helenística, como la de Cícico, se basaba, en gran parte, en sus pesquerías. La isla de Cos, reputada por la industria de seda, las célebres vestes coae, que gozaron de gran aceptación en Roma, durante muchos años, era famosa por las pesquerías[34] enclavadas en su territorio.

Alguna inscripción recoge datos sobre los ingresos de las pesquerías[35]. Parte de los fabulosos ingresos en dinero de los Ptolomeos procedían de las mismas[36]. En Cos, los vendedores de pescado salado pagaban ciertas tasas[37].

Las tasas sobre la pesca en algunas ciudades, como en Colofón, en Calimna y en Cícico[38], eran muy elevadas. Los Atálidas de Pérgamo a veces confiscaron los ingresos de las pesquerías, que eran propiedad del templo de Éfeso[39]. Las ciudades griegas recibían sustanciales ingresos de las pesquerías.

---

[27] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 1177-1180.
[28] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1271.
[29] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1273.
[30] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1387.
[31] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1263.
[32] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 111.
[33] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 591.
[34] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 241-242.
[35] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1374.
[36] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1150.
[37] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 242.
[38] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1644.
[39] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 648.

La isla de Lesbos explotaba las pesquerías[40]. Para la economía del reino de Pérgamo, las pesquerías de la costa fueron vitales[41]. Los Atálidas eran dueños de pesquerías y de lagos, al igual que de bosques y de minas, y exportaban muchos productos de sus propiedades. Los reyes de Egipto también obtenían importantes ingresos de las pesquerías del Lago Moeris en Egipto[42]. Los Seléucidas eran propietarios de pesquerías, de canteras y de numerosas minas[43]. Sínope, además de contar con buena agricultura, poseía muchas y rentables pesquerías. Además, su comercio era muy importante[44].

Bizancio poseía rentables pesquerías. Tenía excelentes puertos y estaba magníficamente situada para la exportación de sus productos[45].

Cos tenía muchos hombres dedicados a la pesca, que proporcionaban al mercado de la ciudad pescado fresco[46].

Se conoce algún dato suelto sobre los derechos de pesca, que en Delos era del 10 por 100[47].

La pesca en el Imperio Romano

Sobre la industria de la pesca y su funcionamiento y su repercusión en la economía en el Imperio Romano, se conservan suficientes datos, bien significativos de su importancia[48].

Italia

En tiempo de Catón, que tan buen recuerdo dejó entre los hispanos, 195 a.C., y que los defendió en Roma de las tropelías de los rapaces gobernadores romanos, como Galba (Liv., *Per.*, 49; Val. Max., VIII, 1.2; 7.1; *Cic. Brutus*, 80, 89; *Div. Iul. Caes.*, 66; *De orat.*, 1.227; *Pro Murena*, 50), las salazones que se consumían en Roma eran un lujo, según cuenta el naturalista latino Plinio (XIX.7).

Pronto la pesca se incorporó a la alimentación de los romanos, como lo indican los mencionados mosaicos de Roma y de Pompeya. En el siglo I a.C., según testimonio de Varrón, que pasó muchos años en Hispania durante la Guerra Sertoriana (80-72 a.C.), y durante la Guerra Civil entre César y Pompeyo, se criaban muchos peces en arroyos privados y estanques, principalmente peces de agua salada. Varrón insiste en que la cría de peces reportaba beneficios cuantiosos a los dueños. Se hacían cana-

[40] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 247.
[41] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1150.
[42] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 1151.
[43] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 472.
[44] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 593.
[45] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 586.
[46] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 243.
[47] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 235.
[48] Todas las fuentes escritas sobre la economía del Imperio Romano han sido recogidas, con comentarios, a veces, en T. Frank (ed.), *An Economic Survey of Ancient Rome*, I-VI, New Jersey, 1959. Una segunda edición es de 1965, puesta al día. Nosotros añadimos los correspondientes comentarios. Todavía sigue siendo útil M. Rostovtzeff, *Historia social y económica del Imperio Romano*, I, II, 1937.

les para introducir agua del mar en las charcas (Varr., R.R., III.2.18; 3.10; 3.17.3; Col., XVI.5). Plinio el Viejo, que fue procurador de la provincia Tarraconense a comienzos de época flavia (IX.170), recoge la noticia de que Licinius Murena fue el primero que tuvo viveros de peces. Los Filipos y Hortensios, que pertenecían a la nobleza romana, siguieron su ejemplo. Lúculo metió el agua del mar en su villa, situada en Nápoles. Por esta razón, Pompeyo le llamó Jerjes en toga.

De estos textos se deducen varias conclusiones importantes, como que las mejores familias de Roma tenían viveros de peces. Con la venta del pescado hacían lucrativos negocios, pues Plinio termina su párrafo afirmando que, a la muerte de Lúculo, el pescado que había en sus viveros alcanzó la suma de cuatro millones de sestercios, lo que es una cifra fabulosa. Debían ser especies raras y comida de lujo en las mesas acaudaladas.

La industria del pescado estaba muy extendida en Italia. Aquileya era un importante centro de intercambio de productos con las tribus del norte de Italia (Str., V.1.5). Aquileya intercambiaba pescado por cereales, por productos manufacturados, por vino, por aceite y productos del mar, por ganado, por esclavos, por hierro del Norico, probablemente por lana, etc. Se documenta un intercambio de productos entre los que figuran la pesca, como en Grecia.

En tiempos de Augusto, el geógrafo griego Estrabón (V.4.4) afirma que Cumas tenía las mejores pesquerías para capturar peces de gran tamaño. La población de Paestum, en Lucania, se dedicaba a la pesca y a la conservación de peces salados. Quizás sus pesquerías se relacionaban con la casa de los Scauros en Pompeya (Str., V.4.13). Los habitantes de Paestum salaban el pescado para venderlo.

Sicilia

La pesca de Sicilia era abundante y de gran reputación ya en tiempos de Ateneo, final del siglo III a.C. (XII.518c). Plinio (XXXII.21) informa de que en las islas Eolias y en Drapanum se obtenía coral, que era el de mayor calidad después del de la Galia. Plutarco *(Timol.,* XX.2) menciona las anguilas de Sicilia. También recordadas por Pólux *(Onom.,* VI.63) y Varrón (R.R., II.6.2). Juvenal (V.99-100), Marcial (XIII.80.1), Plinio (IX.169), Quintiliano *(Instit.,* VI.80) y Macrobio (Sat., III.15.9) citan la lamprea de Sicilia; Juvenal (V.92-93), el salmonete de Tauromenium, que se pescaba en las rocas, y que alcanzaba precios muy altos en el mercado de Roma, pues se vendía a un sestercio la libra (Iuv., IV.15-16); Plinio (XXXII.150), las veneras de Tyndaris; Pólux *(Onom.,* VI.63), los arenques de Sicilia; Estrabón (1.2.24), el pescado del Estrecho de Mesina; Silio Itálico (XIV.252-259), el atún de Cephaleodium, al igual que Solino (V.5.); Petronio en el *Satiricón* (11.9, v. 33), el escarus de Sicilia. De todas estas menciones de pescados sacados de literatos de Roma, se desprende la gran cantidad y variedad de pescados de las costas sicilianas. La pesca ocupaba y daba de vivir a mucha gente. Plinio (VII.55) lo confirma expresamente. Los pescadores sicilianos ascendían a varios cientos. En época de guerra se hacían requisas de pescado (Plut., *Timol.,* XVIII.1; Liv., XXV.23.6) para que pudiera vivir la población. Ya en época de los griegos en Sicilia había viveros donde se conservaba el pescado vivo (DS, IV.78.1; XIII.82.5; Athen., XII.541f), que debían continuar activos durante el Imperio Romano. Algunos pescados tenían un carácter sagrado, como los varios mencionados por Plinio (XXXII.16; Ael., XII.30), los de la fortaleza del Heloro, en las proximidades de

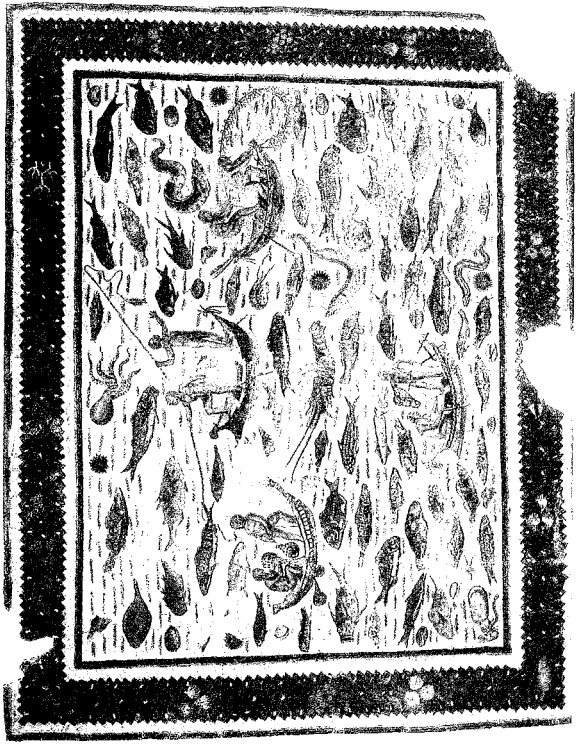
Siracusa, y los de la fuente de Aretusa, en esta última ciudad (DS, V.3.5; Sil. It., XIV.53-54; Ael., VIII.4). El pescado se llevaba a Roma y se conservaba en estanques.

Egipto

En Egipto, el Nilo abundaba en peces de todas las especies. Se consideraban un manjar delicioso para el paladar. Alguna especie llegaba a tener hasta 200 libras de peso. Plinio (IX, 17) recoge, en su *Historia natural,* la noticia de que el siluro alcanzaba precios altísimos. Juvenal (IV.32) cuenta que Crisipo lo vendía en las calles de Roma, lo que indica que en la capital del Imperio había mercaderes ambulantes de pescado y que el pueblo de Roma consumía pescado. Algunos pescados, como el siluro, el coracino y el myax se utilizaban en medicina (Plin., XXXII.70.95.125). Los crustáceos eran muy apreciados (Plin., XXXII.150; Athen., III.91).

Se conservan algunos datos más concretos sobre la pesca, así:

- Un documento fechado en el 14 a.C. informa sobre los derechos de los pescadores y cazadores.
- Uno del año 46 es un informe sobre el impuesto de 200 dracmas que pagaban los pescadores. Se halló en Tebtunis.
- Uno de la misma fecha, y procedencia, menciona al secretario y a los más viejos de la cofradía de los pescadores, quienes juran que no pescarán el pescado sagrado consagrado a los dioses. Este texto prueba que había cofradías de pescadores, como de otras profesiones.
- Uno es un informe de los pescadores dirigido a los inspectores sobre el impuesto de 360 dracmas pagado en Cercerís. Se data este documento en la misma fecha que los anteriores.
- Entre los años 87-88 se data un documento aparecido en Theadelphia en el que se renueva el permiso de caza, pesca y del papiro, durante un año, por 11.000 dracmas.
- Año 126. Tebtynis. Pago de 336 dracmas al mes por los derechos de pesca, en los pantanos de Tebetnin y Cercesis.
- Año 129. Papiro de Oxyrhynchus, una declaración jurada de pescadores.
- Año 125. Informe del superintendente de dos estanques de la aldea sobre que no se ha realizado la entrega de la pesca.
- Año 138. Theadelphia. Informe de los inspectores de las entregas de las pesquerías durante 5 días por un total de 81 dracmas.
- En torno al año 138. Tasas pagadas por la corporación del templo para los barcos de pesca.
- Año 139. Tebtynis. La suma de un talento, 1.100 dracmas, que fueron entregadas para la seguridad a un socio de una concesión de pesquerías durante dos años.
- Año 149. Theadelphia. Informe de los inspectores de pesca de las entregas para 5 días, por un total de 160 dracmas y 14 óbolos, de las que la mitad es para los pescadores.
- Año 260. Theadelphia. El propietario de la finca tiene derecho de pescar en la vecina orilla.
- Siglos II-III. Alusión a la venta prohibida de pesca en el mercado.



Escena de pesca, Hadrumetum, Museo de Susa.
Según M. Blanchard Lemée, M. Ennaïfer, M. y L. Slim.

— De la misma fecha se conoce una carta que se refiere a capturas de pesca en una pesquería.

Esta documentación escrita, que cronológicamente abarca desde el siglo I al siglo III, da preciosos informes sobre la pesca en Egipto. Tiene el valor de que es de primera mano, y recoge aspectos fundamentales sobre el funcionamiento de la pesca. Se refiere a los derechos de los pescadores. A los impuestos que gravaban la pesca. Se menciona la existencia de cofradías de pescadores, en las que se citan concretamente un secretario y los más viejos de la corporación. Se alude a un pescado que era sagrado por ofrecerlo a los dioses. Se necesitaba para pescar un permiso renovable, y se señalaba el pago de esta pesca durante un año. La pesca no era en el río, en este caso, sino en charcas. Los pescadores hacían ciertos juramentos, referentes, sin duda, a cumplir unas obligaciones estipuladas por ley. Había un superintendente en las charcas de las aldeas, que tenía que testificar la entrega de la pesca. Estos inspectores controlaban las entregas de la pesca. Se concreta la cantidad que debía pagarse. Se determinan las tasas que habían de pagarse a la corporación del templo por la utilización de los barcos para pescar. Se mencionan los socios de las pesquerías y la suma que había que entregarles por su seguridad. Funcionaban unos inspectores de pesca, que tenían que hacer un informe sobre la entrega del pescado. Se legisla que el propietario de una finca tiene derecho a pescar en las orillas del río que la atravesaba. Algunas prohibiciones se referían a la venta de pescado en los mercados. Estos informes son bastante completos y señalan aspectos importantes de la pesca en Egipto en época imperial.

Se tiene noticia de que en el lago Moeris existían pesquerías.

África

Se conocen datos referentes a la pesca a lo largo de las costas de África. Plinio (XXXI.94) menciona el *garum* de Leptis Magna, en Tripolitana. Estrabón (XVII.3.16-17) cita pesca de peces en número elevado en las Pequeñas Sirtes, donde, según el geógrafo, había pescados de todas clases (XXVII.3.18).

Siria

Algunos autores que vivieron durante el Imperio Romano mencionan la pesca en la costa siria. Se pescaba en lagos y en el mar. También había viveros. El pescado se preparaba para el mercado. El río Jordán abundaba en peces. Eran famosas las anguilas del río Orontes y del lago de Apamea, que se exportaban como delicadeza.

El gobierno romano legisló los derechos de pesca en el mar, en los lagos y en los ríos. Se dieron permisos de pesca. Debieron funcionar asociaciones de pescadores, al igual que en Egipto. Se tiene noticias de asociaciones de pescadores en el lago Tiberiades, en Acco y en Joppe.

Durante la guerra judía, que terminó con la destrucción del templo de Jerusalén y del Estado judío, los marineros del lago Tiberiades hicieron causa común con los propietarios de la ciudad, según testimonio del historiador judío Josefo (Vita, XII.66), lo que indica que la revuelta, además de motivos religiosos, los tenía sociales.

Grecia

Una fuente de riqueza de Grecia fue la pesca en Lychnialos, y en otros lagos, que se preparaban para el consumo local. Según Estrabón (VII.327), el pescado se curaba muy probablemente para hacer a los habitantes independientes de los impuestos, según una sugerencia moderna.

Asia Menor

Las costas de la Propóntide, del Bósforo y del Ponto Euxino continuaban llenas de pesquerías como en la época griega. Estrabón (VII.6.2) menciona expresamente las de Trapezunte, de Farnacia, de Sínope, de Bizancio y de Calcedonia. El geógrafo griego (XII.3.19; Plin., IX.44 y ss.) ofrece una lista de la gran variedad de pescados que se capturaban en el Ponto Euxino, entre los que menciona el atún en primer lugar, el lenguado y el rodaballo. Plinio (XXXII.46) cita el atún de Parium, ya famoso en tiempos de Atheneo (III.116c). El médico Galeno *(De alim.,* fac. III.24.6), cuyo testimonio es importante por su profesión, opina que el pescado fresco del Ponto es el de mejor calidad. Pescado salado se preparaba en Amastris (Ael., *Hist. Anim.,* XV.5), en Calcedonia (Au. Gell., *NA,* VI.16.5) y en las ciudades de la Propóntide. La pesca debió ser el principal alimento de las gentes que vivían en las costas de Asia Menor, y daba trabajo a muchas personas. Con escaro, que abundaba en el mar Cárpato, se repoblaron las costas de Campania y del Lacio, en tiempos del emperador Claudio, según Plinio (IX.62; Aul. Gell., *NA;* Varr., R.R., II.6.2; Col., VIII.6-9), al igual que Panfilia (Plin., IX.169; Aul. Gell., cit.). Lamus prácticamente vivía de sus pesquerías (Str., XIV.2.21; Plin., IX.33), al igual que otras muchas ciudades. Clazomenes fue famosa por la salsa del garum (Plin., XXXI.99). Las lagunas, propiedad del Artemisión de Éfeso, y del lago Estifane, cerca de Laodicea Pontica (Str., XII.3.38), producían buenos ingresos. Livio (XXXIX.18.8) escribe que el río Sangario proporciona a sus vecinos una gran cantidad de pesca. Plinio (XXXII.62.59), cuya obra es una verdadera enciclopedia de datos de todo tipo, menciona los mejillones de Cícico, de Grynium y de Myrinas; las veneras de Mitilene y de Quíos (XXXII.150); Estrabón (XIII.1.15), los caracoles del Helesponto, y Plinio (VIII.140; XXX.34.126), los de Astypalaea. Las mejores esponjas procedían de las cercanías de Antidrellus en Licia, las buenas de Rodas, y las de inferior calidad del Helesponto (Plin., XXXI.131), citando el testimonio de Polibio.

Ya se ha mencionado que entre las posesiones del Artemisión de Éfeso, además de salinas, pastos y canteras, se explotaban pesquerías, lo que indica que eran rentables (Str., XIV.1.26; Vitruv., X.2.15), y que los templos tenían pesquerías.

Aduanas y precios del pescado en Egipto

Se conocen algunos datos obtenidos de unas tarifas de aduanas, sobre el gravamen del pescado. Una tarifa, fechada en el año 104, procedente del Fayum, menciona una carga de pescado fresco, gravada con 2 dracmas. Del Fayum, de la misma fe-

cha, procede una segunda tarifa de aduana con gravamen de 7 dracmas, de pescado escabechado. En el año 143, en Oxyrhincus, una jarra doble de pescado escabechado costaba 2 dracmas. En el mercado de Menfis, en el año 255, 4 leptimas de pescado escabechado costaban 240 dracmas cada una. En el siglo III, en una localidad desconocida de Egipto, el coste de 700 peces escabechados alcanzaba 56 dracmas el ciento; 350 peces para salsa, 5 dracmas el ciento, y 500 peces para salsa, 16 dracmas el ciento. En este mismo siglo, en Egipto, la salsa de pescado costaba 6 dracmas. El precio del pez para salsa oscilaba entre 1 dracma y 3.

Siria

En Palmira, en el desierto sirio, por cada carga de camello de pescado seco, el impuesto era de 10 denarios. Por cada carga importada de burro de pescado seco, el impuesto era justamente de 3 denarios, y si se exportaba de 10 denarios. Se pagaban unas tasas por el pescado traído a la ciudad.

Mercados

Se conocen varios mercados de pesca en Roma.

En el año 179 a.C., según dato transmitido por Livio (XL.51.2-7), entre otras muchas construcciones, los censores Aemilius Lepidus y Fulvius construyeron en Roma un mercado para vender pescado. Esta noticia confirma la importancia de la pesca en la alimentación de Roma, y que se debía consumir mucha para levantar un mercado sólo para ella. El mercado de Roma se llamaba el Forum Piscarium.

Asia Menor

Las pesquerías de Éfeso, asentadas en la costa, eran una fuente de ingresos públicos. Funcionaba una casa de piedra para los pescadores y para los comerciantes de pesca.

Precio del pescado

En época de Catón, siglo II a.C., el lujo se extendió por toda Italia; así como los manjares exquisitos, la homosexualidad, las cortesanas, los conciertos de música, los banquetes, etc., lo que escandalizaba al antiguo cónsul, que era muy tradicionalista. Una jarra de caviar del Ponto Euxino valía 300 dracmas, precio altísimo.

Italia

La pesca tenía algunos impuestos. Polibio (VI.17) menciona un impuesto sobre la pesca. En el año 97 a.C., los censores reclamaban para el Estado los impuestos de la pesca en los lagos.

Egipto

Los impuestos de la pesca en el lago Moeris en Egipto eran una importante fuente de ingresos para el Estado Romano.

Un documento fechado en el año 87-88 menciona el arriendo de pastos en los pantanos de Theadelphia, con los derechos de cazar, pescar, etc. El arriendo se hace por 7 años, y la renta total asciende a 11.000 dracmas de plata, cifra muy elevada. A final del siglo I, la concesión de cazar, pescar y la recolección del papiro fue vendida por el Estado Romano. Éste controlaba todo tipo de actividades que pudieran proporcionar ingresos al Estado y, por lo tanto, obtenía pingües beneficios.

Siria

En Siria sucedía lo mismo. Los derechos de pesca, en las orillas, o en los lagos, y en el mar, caían bajo la jurisdicción del gobierno.

Concesiones de pesca se concedían frecuentemente, probablemente a cofradías de pescadores y a sociedades, al igual que sucedió en el Egipto Romano.

Asia Menor

Las pesquerías asentadas en la costa eran una fuente importante de ingresos públicos. Las pesquerías del Artemisión de Éfeso fueron entregadas a los publicanos para su explotación, que no desarrollaba directamente el templo. En época imperial al frente de ellas se encontraba un oficial, sin duda puesto para el control de la explotación por el Estado Romano.

No se tienen datos sobre si la captura del atún en el Ponto Euxino y en la Propóntide tenía una tasa imperial. Muy probablemente la tenía, pues Estrabón (VII.6.2) afirma que el Estado Romano recibía una considerable cantidad de ingresos de los habitantes de Bizancio. En Cícico durante la República Romana y en época imperial había cofradías de pescadores. Los pescadores estaban agrupados en cofradías para defender sus derechos y defenderse de la voraz rapacidad de los gobernadores de provincias. La pesca era una fabulosa fuente de ingresos para Roma. Daba de comer a mucha gente. Los romanos devolvieron al Artemisión de Éfeso las rentas de las pesquerías, que los Atálidas les habían quitado (Str., XIV.1.26).

Comercio de pesca

En Pompeya había un mercado dedicado a la venta de pescado.

Comerciantes de pesca

En Ostia, que era el puerto de Roma, donde llegaban las mercancías para abastecer la capital del Imperio desde todos los puertos del Mediterráneo (Str., III.2.6), trabajaban comerciantes de pescado.

Una inscripción (CIL VI 9676) descubierta en Roma menciona los comerciantes de pescado escabechado.

Un documento hallado en Egipto cita un comerciante de pesca. Debe pagar 4 dracmas para obtener una licencia de venta de pescado. Lo que indica que la explotación y la comercialización estaban perfectamente organizadas y controladas por Roma.

En Éfeso, como es de suponer, trabajaban comerciantes de pescado, que pagaban una contribución que oscilaba entre 15 y 200 dracmas, parte de la cual podía pagarse en especies.

Un comercio tan floreciente y necesario para la sustentación de la población requería una excelente red de comercio, que distribuyera continuamente la pesca, y que obtendría buenas ganancias.

Exportación de pescado

La pesca iba unida a una exportación del pescado, muy bien planeada, y que funcionaba perfectamente. Las fuentes antiguas aluden a ella (DS, 1.36.52; Str., XVII.823; Iuv., IV.33; Mart., XIII.65; Lucian., *Nav.*, 15; Orib., I.151, 153, 158; Exp. tot. mund., 35). Siria importaba pescado seco de Egipto.

Tasas de mercado

En Egipto, un pescador pagaba una tasa de 65 dracmas.

Exportación de *garum* de Hispania

Hispania produjo grandes cantidades de *garum*[49], que se exportó. En Roma abundaban las importaciones de *garum* hispano desde la mitad del siglo I y comienzos del siglo II. En Véneto llegaron las ánforas béticas que lo transportaban[50]. Lombardía importaba menos *garum* que el Véneto[51]. Umbría igualmente importaba *garum* hispano[52] durante el siglo I. Toscana también recibió el *garum* hispano[53].

En la Tarda Antigüedad, las ánforas de *garum* hispanas se hallan diseminadas por la costa francesa, Port Vendres, Marsella, St. Raphel y S. Tropez.

El mejor *garum* se obtenía en las pesquerías de Carthago Nova, en época de Plinio (XXXI.94), explotadas por una compañía de publicanos. Dos congios (6,50 litros) valían no menos de mil monedas de plata en Roma. Los ungüentos eran aún más caros. Los publicanos explotaban las salinas y como subproducto las salazones.

---

[49] L. Lagóstena, *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania Romana (II a.C.-IV d.C.)*, Barcelona, 2001.

[50] I. Modrezewska, *Anfore spagnole nel Veneto. Testimonianze dei contratti commerciali, Betica-Venetia*, Pisa, 1995, pág. 119.

[51] Modrezewska, *op. cit.*, pág. 124.

[52] Modrezewska, *op. cit.*, pág. 125.

[53] Modrezewska, *op. cit.*, pág. 126.

Galia

Fábricas de salazón se han descubierto en el sur de Galia, en Antibes, Fréjus, Marsella y Vendres[54].

Resumen

— La pesca era un alimento básico en la dieta alimenticia de la Antigüedad. Era un negocio de primera clase para particulares, monarquías, ciudades y templos.
— Ciudades, templos, las monarquías como las de los Atálidas, los Seléucidas, y los Ptolomeos, tenían el monopolio de la pesca.
— Melqart/Heracles era un dios vinculado a la pesca.
— Estaba perfectamente organizada y controlada por el Estado.
— Tenía tasas elevadas.
— Los pescadores solían estar agrupados en asociaciones.
— En las principales ciudades existían mercados de la pesca.
— Los particulares, como algunos aristócratas de Roma en el siglo I a.C., amasaban fabulosas fortunas con la pesca.
— La pesca iba vinculada a las salinas y a las fábricas de ánforas.
— Las ciudades intercambiaban con las vecinas pesca por cereales, que exportaban las ciudades que vivían de la pesca.
— Funcionaban unas cadenas de conservación y distribución del pescado muy perfeccionadas.
— El mar Negro era uno de los grandes depósitos de pesquerías con el Bósforo.
— La pesca en época helenística se convirtió en una ciencia.
— En esta época se habían clasificado las especies de pescados.
— Los sistemas de captura de peces han llegado al siglo XXI.
— Había viveros de pesca.
— El arte frecuentemente representó faenas relacionadas con la pesca[55].

[54] Modrzewska, *op. cit.*, pág. 129.
[55] Sobre la pesca, véase A. Donati y P. Pasini (coords.), *Pesca e pescatori nell'Antiquità*, Milán, 1997.

Capítulo III

Rituales funerarios de Campania, de los samnitas y de los iberos

Los rituales funerarios de los habitantes protohistóricos de Italia, concretamente de Campania, del Samnio, y de la Península Ibérica, con mayor énfasis entre estos últimos los de los iberos, presentan similitudes y diferencias, más similitudes que diferencias. Tan sólo se estudian en este trabajo algunos rituales que se repiten en ambas penínsulas y otros que son, de momento, únicos en Italia. Ha de tenerse en cuenta que en el desarrollo de la literatura de esta comunicación nos movemos en la escena de unas civilizaciones en su mayoría mediterráneas, con aproximadamente igual cronología, que con mayor o menor grado de adelanto o atraso, y con mayor o menor grado de distancia geográfica, tienden a una cierta homogeneidad. Y así determinados ritos funerarios son parecidos en todo o en gran parte del Mediterráneo —ampliable a las riberas del Tirreno, Adriático, Egeo—, uniformizados por la propia dinámica interna de desarrollo, y por los estrechos contactos humanos existentes, bien directos, bien indirectos, a través de intermediarios, navegantes, comerciantes, viajeros, mercenarios. Lo que no alcanzamos es a llegar a inferir si existiendo una similitud en los ritos que trabajamos —una mínima parte de los celebrados en los funerales—, ello se sitúa en relación con una similitud en las creencias religiosas, a no ser que dichos ritos sean en algunas tribus, si no en todas, el reflejo laico en la muerte de la sociedad guerrera a la que pertenecía el difunto receptor de los ritos en cuestión. De una forma u otra, y ante la imposibilidad de llegar más allá en el conocimiento, los denominamos en el discurso rituales funerarios.

Rituales en tribus de Italia

En Campania eran ejecutados combates con ocasión del sepelio de personas pertenecientes a los estratos sociales más privilegiados. Y también eran figurados en las tumbas, bien por medio de frescos, bien a través de losas pintadas. ¿Por qué?, ¿tal vez como recordatorio de los celebrados durante las honras fúnebres?, ¿tal vez, y esta hipótesis es la que menos convence, sencillamente como adorno de las paredes bajo la óptica de la estética de aquellos tiempos?, ¿tal vez para que el difunto los contemplara y/o se sirviera de ellos en el Más Allá?, ¿tal vez para glorificar la estirpe?, otros interrogantes podrían señalarse, mas lo único cierto es que no se sabe con certeza la misión de los grafismos. Sea como fuere, el caso es que los vemos decorando las pare-

des de dichas tumbas, como en una de Capua, datada entre los años 330-320 a.C.[1], y en una de *Paestum*, datada en un espacio de tiempo impreciso del siglo IV a.C.[2]; en las escenas de la última parejas de combatientes se hieren duramente, en extremidades y pecho —algunos van totalmente desnudos, otros cubiertos con un corto calzón, pero todos protegidos con casco y escudo redondo fuertemente embrazado[3]. Con referencia a las pinturas de las tumbas de *Paestum*, los combates entre varones son frecuentes, y sin embargo las escenas de lucha libre, propiamente dichas, no lo son tanto, sólo tres; en cambio las de pugilato son más comunes, veintidós, y en un caso conviven ambas[4]; las escenas de duelo son veintitrés[5]. En Etruria parece que había rituales fúnebres más o menos semejantes —serían los lejanos precedentes de los combates gladiatorios, que más adelante adopta Roma—, como se desprende de la pintura de la *tumba de los Augures* de Tarquinia[6], y de la pintura de *la tumba de las Olimpiadas*, de entre los años 520-500 a.C.[7].

Las carreras de carros se representan también con cierta frecuencia en los sepulcros de *Paestum*, que se celebrarían simultáneas, o antes o después del desarrollo de los combates[8]. Y así las carreras de bigas están documentadas en dieciséis pinturas[9] y las de cuadrigas en nueve[10]. En Etruria, las carreras de carros se hallan en las paredes de la *tumba de las Olimpiadas*[11] y en las de las *Bigas*, en torno al año 490 a.C.[12].

Otros motivos consisten en jinetes, concretamente simbolizando la vuelta del guerrero, cuyo carácter específico está realzado por la presencia de ofrendas y granadas, símbolo griego de inmortalidad[13]. En las pinturas de *Paestum*, las losas decoradas con la vuelta del guerrero son las más numerosas, y se fechan en el siglo IV a.C. Este tema se repite en las sepulturas de Nola. No es posible encontrar un patrón generalizado. En las pinturas de *Paestum* parecen reelaborarse escenas de libación mezcladas con las de retornos triunfales. Las figuras del jinete son más bien raras, y parecen re-

[1] Benassi, 2001, págs. 35-36, c. 11, fig. 24.

[2] Bianchi Bandinelli y Giuliano, 1974, pág. 254, fig. 268.

[3] Bianchi Bandinelli y Giuliano, 1974, pág. 238, fig. 273. Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 91, 4; 109, 2; 110, 1; 111, 2; 120, 1, 2; 211, 4; 135, 2-4; 136, 1; 137, 1; 138, 1; 145; 149, 2; 152; 157, 4; 158; 187; 188, 2; 190; 198, 2; 199, 4; 202, 1; 203. Son todas tumbas pertenecientes a la necrópolis de Andrinolo. Las siguientes necrópolis y tumbas igualmente están decoradas con pinturas con la temática que nos ocupa: Laghetto: págs. 208, 2; 210; 212; 216, 2; 218; 219. Arcioni: págs. 225, 1; 226, 1; 227, 3; 233. Contrada Vecchia di Agropoli: pág. 147. Gando: págs. 251, 2; 259, 2-4; 260, 1. Vannullo: págs. 279; 281; 296-297, 3.

[4] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 52-55.

[5] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 55-59.

[6] Steingräber, 1985, pág. 289, láms. 19, 20-22.

[7] Steingräber, 1985, pág. 333, lám. 122.

[8] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 102-103; 109, 1; 110, 3; 111, 4; 128, 4.

[9] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 58-61.

[10] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 61-62.

[11] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, pág. 333, lám. 123.

[12] Steingräber, 1985, págs. 295-297.

[13] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, pág. 92, jinete seguido de acompañante al que le recibe una dama; pág. 94, 1, 3, jinete con lanzas y bandera; págs. 118, 1, 119, 1, jinete con dos lanzas, bandera y granada a la espalda; pág. 147, jinete seguido de dama con fuente de frutos; pág. 153, 3-4, jinete ante crátera; págs. 162, 2, 163, 3, jinete seguido de varón delante de dama; pág. 177, 2-3, dos jinetes entre columnas, uno a pie; págs. 198, 1, 199, 3, jinete con lanza, y una dama le ofrece un vaso; pág. 209, la misma escena; también págs. 234, 1, 248, 1, con varón siguiendo a un caballo; pág. 226, 2, jinete al galope. Las escenas especificadas se hallan en las tumbas de Andrinolo, Laghetto, Arcioni, Porta Aurea y Contrada Vecchia di Agropoli.

montarse a diseños procedentes del mundo griego a partir del periodo arcaico. En lugares de Italia meridional, el esquema fue adoptado pronto, pero con variantes en relación a que a veces los guerreros carecen de armas, otras no. Es reconocida una pluralidad de jinetes con corazas de tres discos, característica local. Los paralelos con las figuras de la cerámica griega o campania son grandes[14]. En tumbas de Capua se repiten las mismas composiciones funerarias en relación con la vuelta del guerrero[15]. Como indica R. Benassi[16], el retorno del guerrero se fecha entre la mitad del siglo IV y el año 320 a.C. La clase dirigente campania recreó un modelo ideal, casi un icono, que sus representantes ostentan, de manera más o menos explícita: el jinete heroizado, solo o en el centro del homenaje de la comunidad a la que pertenece, elevado sobre la esfera humana, en una dimensión ya ultraterrena y casi semidivina. Se trata de una imagen fuertemente idealizada. R. Benassi[17], acertadamente, indica que la idea de la vuelta del guerrero acogido por una dama tiene un doble significado: en un primer nivel refleja el proceso de reintegración del guerrero en la comunidad; y en un segundo de buen agüero por el gesto catárquico, como el de la libación. A una categoría ideológicamente superior, constituyen un acto de reconocimiento, por parte de la misma comunidad, de la transformación del guerrero en héroe y, por lo tanto, colocado en una categoría semidivina. Todo esto se evidencia más explícitamente cuando la dama porta un ramo o una corona de laurel, y más aún si lleva un vaso de libación.

Las escenas de cortejo (catorce), registradas en las tumbas de *Paestum*, de Capua, etc., tienden a representar al personaje sentado en un carro, tirado por mulas, que camina hacia la izquierda, precedido, generalmente, por un hombre a pie. Suelen preceder o seguir al cortejo otros personajes. En el carro se sientan viejos de barba y cabellos blancos, damas y alguna vez un joven. Este tipo de escena no tiene paralelos en el ámbito ibérico, además de las escenas, también situadas en las tumbas de las localidades citadas, del gineceo[18], *prothesis*[19], plañideras[20], danzarinas[21] —frecuentes de igual modo en la pintura funeraria etrusca[22]—, de muchachos[23], y del viaje al Más Allá[24], asunto este último muy querido por los etruscos[25]. En cambio en tres pinturas de *Paestum* aparece la caza de la liebre[26], tema que encontraremos en el monumento fúnebre de *Obulco* (Porcuna, Jaén), en el que un cazador sostiene una liebre capturada[27]. La caza es lugar común que tiene sentido funerario en toda la Antigüedad, porque es representada en sarcófagos, en pinturas, en esculturas, en relieves relacionados con la esfera fúnebre, aunque tal vez se deba su presencia a que está íntimamente relacionada con las actividades, lúdicas o de entrenamiento, de los hom-

[14] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 42-46.
[15] Benassi, 2001, págs. 22-23, figs. 4-5; 61-62, fig. 65; 195-196, con guerrero delante caído; 187-207.
[16] Benassi, 2001, pág. 206.
[17] Benassi, 2001, pág. 195.
[18] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 46-48.
[19] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 48-50.
[20] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, pág. 52.
[21] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, pág. 53.
[22] Steingräber, 1985, pág. 310, lám. 70; 313, láms. 76, 78.
[23] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, pág. 52.
[24] Pontrandolfo y Rouveret, 1992, págs. 52-53.
[25] Royt, 1934.
[26] Pontrandolfo y Rouveret 1992, págs. 65-66.
[27] González Navarrete, 1987, págs. 127-130; Blázquez, 1992, págs. 408, 410-411.

bres de guerra. Podrían citarse, además de las muestras arriba mencionadas, la caza del león en el llamado sarcófago de Alejandro Magno, procedente de Sidón, situado entre los años 325-311 a.C.[28]; o la cacería de toro y jabalí de un sarcófago de Golgoi (Chipre), del segundo cuarto del siglo v a.C.[29].

El guerrero aislado se representó en Capua[30] en los últimos veinte años del siglo IV a.C., abandonándose el tema con el paso al siglo III a.C. En las pinturas de *Paestum* no aparece nunca el guerrero en solitario. Sí hay guerreros en solitario en la plástica funeraria de la Península Ibérica.

Rituales en tribus de la Península Ibérica

En la Península Ibérica, con respecto a los posibles rituales referidos arriba para Italia, reflejados en la plástica, algunos son similares, otros, por lo menos en el nivel de nuestros conocimientos, no existieron. Detallamos a continuación rituales funerarios que han llegado hasta nuestros días merced, igualmente como en Italia, a las artes plásticas, y merced a ciertas, escasas, narraciones de escritores grecolatinos. Uno de los rituales es el de los combates. Y he ahí el relato de un funeral con luchas gladiatorias en el que participaron activamente los hispanos, aunque la iniciativa y los destinatarios son romanos. Es éste el caso del que P. Cornelio Escipión Africano organizó en Carthago Nova el año 206 a.C., después de haber vencido a los cartagineses, para honrar la memoria de Publio y Cneo Escipión, muertos en el año 211 a.C. (Liv., 25.33; 36.13). Ha de deducirse del mismo que, por el lujo de detalles y complejidad, deriva de otros más viejos, igualmente romanos, mas con idéntica finalidad; esta última afirmación es gratuita, porque hay que pensar que los enfrentamientos gladiatorios pudieron introducirse en Roma en el año 264 a.C., siendo cónsules Appio Claudio y Quinto Fulvio, durante los funerales de D. Junio Bruto. Su probable origen sería Etruria, de donde pasarían a Campania durante la época de dominación etrusca, y posteriormente a las regiones vecinas, el Lacio entre ellas, bien que en áreas guerreras como las expresadas pudieron surgir por sí mismos, sin más explicación que las características de la sociedad propia[31]. Y no obstante la relativa modernidad del funeral en cuestión, aludido en líneas superiores, consta entre los más antiguos conocidos. Livio (28.21) lo describe así:

> Escipión (Africano), volvió a Cartago (Nova) para cumplir sus votos a los dioses y celebrar el espectáculo gladiatorio que había dispuesto en honor de su padre y de su tío difuntos. La actuación de los gladiadores no estuvo en manos de la clase de hombres que los empresarios suelen enfrentar sacándolos de los tablados de esclavos y libres que ponen en venta su sangre, sino que todo fue obra voluntaria y gratuita de quienes lucharon. Pues los unos fueron, en efecto, enviados por los régulos para dar ejemplo del coraje innato de su pueblo; otros se brindaron a luchar para dar gusto al general; a otros los arrastró el afán de emulación y de lucha, a no rehuir ésta al provocar o ser provocados a ella. Algunos que no habían podido o querido zanjar sus diferencias en un pleito legal, tras ponerse de acuerdo en que el objeto de

[28] Pollitt, 1989.
[29] Karageorghis, 2000, págs. 204-206, fig. 331.
[30] Benassi, 2001, pág. 209, fig. 225.
[31] Pastor, 2003, pág. 255.

> la disputa correspondiese al vencedor, dirimían el asunto con la espada. Hombres de linaje nada oscuro sino preclaro e ilustre, de nombres Corbis y Orsua, primos hermanos y aspirantes al principado del pueblo que llamaban Ibe, se comprometieron a disputárselo en un duelo. Corbis era el de más edad; el padre de Orsua había sido príncipe últimamente, tras heredar el principado a la muerte de un hermano mayor. Cuando Escipión trató de discutir con ellos el asunto y de calmar sus iras, ambos declararon haberse negado ya a los ruegos de sus parientes en el mismo sentido, y que no aceptarían a ningún juez de los hombres ni de los dioses si no era Marte... El mayor de los dos primos confiaba en su fuerza, el menor en su juventud, y cada uno de ellos prefería morir en el empeño, a vivir sometido a la autoridad del otro; de manera que al negarse ambos a desistir de su locura, ofrecieron al ejército un magnífico espectáculo, demostrando lo pernicioso que es el afán de poder entre los mortales. El mejor empleo de las armas y de la astucia del mayor superaron fácilmente a la fuerza bruta del más joven. Al espectáculo gladiatorio se sumaron juegos fúnebres en la medida en que los permitían los recursos de la provincia y el equipo de los cuarteles... (trad. A. Blanco).

Es la primera mención, y casi la única, de combates de gladiadores con sentido funerario conocida en la Península Ibérica. Livio finaliza su párrafo afirmando que se añadieron juegos fúnebres, que podían ser pugilatos, danzas, carreras de carros, lanzamiento de jabalina o disco, etc., es decir, con ligeras variantes a como los contemplamos, por citar un prototipo de funeral, leyendo en la *Ilíada* (23, 260-895) las honras fúnebres ofrendadas a Patroclo.

¿Estos combates fueron introducidos en la Península Ibérica por P. Cornelio Escipión o entre las tribus peninsulares ya se celebraban? No deben buscarse precedentes en pueblos extranjeros. Afirmamos que existían, como propios de tribus en las que parece ser que todos los hombres capacitados, en tiempos de peligro, podían levantarse en armas, además de que la clase alta, en gran parte, estaba dedicada, casi exclusivamente, al ejercicio de las armas; eso sí, conociendo, no intensamente, los mecanismos de tribus belicosas como las hispanas, con la estancia aquí de los romanos pudieron generalizarse, o mejor, hacerse más complejos, como sería el caso de los combates y otras actividades de los hombres de armas en los funerales en honor de Viriato, cuya descripción por Apiano y Diodoro figura más abajo[32]. Verdaderamente la población masculina hispana estuvo en contacto estrecho con los soldados romanos —en la mayor parte de los casos a su pesar—, bien porque en principio fueron contratados como mercenarios, después obligados a formar como *auxilia,* bien porque entraron en colisión con las legiones para proteger sus territorios de los conquistadores. Por estos motivos estaban al tanto, en este caso concreto, de las honras fúnebres que se ofrecían a militares caídos ilustres. Y atraídos por la ostentación marcial desplegada, siempre presuponiendo honras fúnebres nativas, tal vez adoptaron para sus generales, según sus circunstancias, parte del componente externo, añadiéndolo al propio. A continuación he aquí los anunciados textos de Apiano y Diodoro acerca de las honras fúnebres dedicadas a Viriato, en Lusitania, en el año 139 a.C.: Apiano *(Iber.,* 71): «El cadáver de Viriato, magníficamente vestido, fue quemado en una altísima pira; se inmolaron muchas víctimas, mientras que los soldados, tanto los de a pie como los de a caballo, corrían formados alrededor con sus armas y cantando sus glo-

[32] Sobre los combates de gladiadores en la Hispania prerromana, véase Blázquez, 1999, págs. 341-362; *id.,* 2001, págs. 315-323.

rias al modo bárbaro, y no se apartaron de allí hasta que el fuego fue extinguido. Terminado el funeral, celebraron combates singulares sobre su túmulo...» (trad. A. Schulten). Diodoro (33.21): «El cadáver de Viriato fue honrado magníficamente y con espléndidos funerales. Hicieron combatir ante su túmulo doscientas parejas, honrando así su eximia fortaleza...» (trad. A. Schulten). Con respecto a estas honras fúnebres al autor de la fuente documental utilizada por Livio le llamó la atención un aspecto de las mismas, el relativo a las actitudes de los lusitanos corriendo y cantando formados, aspecto que es muy semejante al referido por el mismo Livio (25.17.4) cuando, describiendo los acontecimientos entre cartagineses y romanos durante los años 214-212 a.C., hace alusión a un funeral organizado por Aníbal: «Otros dicen que Aníbal hizo elevar una pira a la entrada de su campamento; que el ejército desfiló en formación; que los españoles (mercenarios) ejecutaron sus danzas típicas con los acostumbrados movimientos de armas y cuerpos.» Las danzas son las características de los hispanos, probablemente de fortísimo ritmo y ágiles movimientos, que secundarían blandiendo las armas, entrechocándolas con el escudo, y cómo no, cantando; en resumen, danzas específicamente autóctonas, diametralmente opuestas a los disciplinados movimientos de homenaje a los muertos de las legiones romanas o de las tropas regulares cartaginesas.

Algunos de los testimonios que reafirman la antigüedad e indigenismo de las luchas rituales fúnebres peninsulares, a base de infantes o jinetes, son los siguientes: el enfrentamiento de dos guerreros en un vaso de San Miguel de Liria (Valencia) se ha interpretado como un combate de gladiadores[33]. Las esculturas de *Ilici* (Elche, Alicante), con cronología situada en la segunda mitad del siglo V a.C., posiblemente pertenecían a un *heroon*, e indicarían que en tiempo tan temprano existían entre los iberos combates fúnebres, cuyo reflejo sería la escultura de aquél[34]. También en el *heroon* de *Obulco*, datado en la segunda mitad del siglo V a.C., hay escenas que pudieran estar recordando los combates desarrollados durante los funerales de la persona a la que estaba dedicado el monumento. En estas escenas participan, entre otros componentes, jinetes —uno descabalgando de la montura—, soldados heridos o muertos, pugilistas, cazadores, sacerdotes y sacerdotisas[35]. Otro *heroon*, de Huelma (Jaén), datado en el siglo IV a.C., igualmente iba decorado con esculturas de guerreros[36]. En *Urso* (Osuna, Sevilla) se construyó un *heroon* en el siglo III a.C., adornado con relieves de lucha, damas ofreciendo libaciones, y un aulista[37]. Al respecto de los músicos piénsese que en estos rituales bélicos, lo mismo que en otros de otras características, cons-

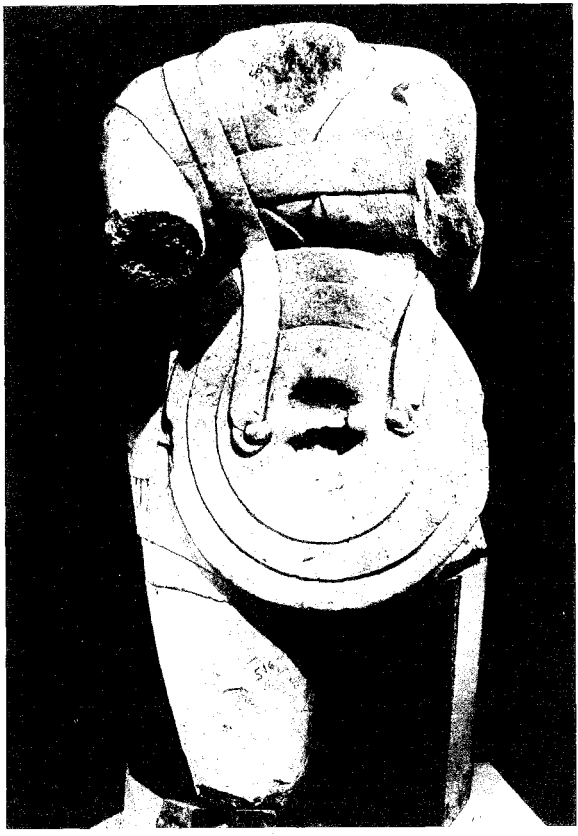
[33] Pericot, 1979, figs. 198-199.

[34] García y Bellido, 1980, pág. 43, figs. 52-54. Una de las esculturas (fig. 55) pudiera ser la imagen de la diosa Perséfone, lo que daría un carácter funerario al grupo. León Luzón, 1996, pág. 248, figs. 42-43. Blech, 2001, lám. 220.

[35] González Navarrete, 1987, págs. 29-46, 48-52, 53-101; Blázquez, 1992, págs. 399-408; León Luzón, 1996, págs. 548-566, 623, lám. 222c. Todas las esculturas, como las de la mayor parte de los cementerios del área de cultura ibérica, están intencionadamente destruidas, con saña. Según uno de nosotros (J. M. Blázquez), dicha destrucción no se debe a luchas de carácter social, no documentadas ni en Sicilia, antes de finales del siglo II a.C. (Blázquez, 1977, págs. 89-102), ni a un cambio de religiosidad, del que no hay pruebas, sino a las continuas luchas de unas tribus contra otras, de las que escribe Estrabón (3.4.5), y a las permanentes incursiones de saqueo de lusitanos y celtíberos sobre Turdetania y Levante, citadas continuamente en las fuentes (Blázquez, 1974, págs. 191-215; *id.*, 1991, págs. 189-195).

[36] Molinos *et al.*, 1998, págs. 267-277.

[37] García y Bellido, 1963, figs. 472-487; *id.*, 1980, págs. 58, 64-72, fig. 64; Blech, 2001, pág. 627, fig. 235, láms. 225, 226.



Guerrero, Obulco, Museo Provincial de Bellas Artes, Jaén. Según J. Gónzalez Navarrete.

tituían un factor indispensable. Así pues, si las ceremonias se plasman en escultura, relieve o pintura, han de mostrarse con la mayor propiedad permitida por el soporte, por lo que, cómo no, estarían presentes los músicos; de hecho así es, tanto en el citado *heroon* de *Urso*, como entre otros lugares, por citar alguno más, en las escenas pintadas de *Paestum;* o en una tumba de Capua, datada a finales del siglo IV a.C., o a comienzos del siguiente, en la que una bailarina toca los crótalos, mientras que otra muchacha toca el aulé[38]; o sobre los vasos rituales de San Miguel de Liria; y abundando, en una procesión fúnebre, cuyo cortejo abre un enano, en la que participan cinco guerreros armados con lanzas, cubierto el cuerpo por escudos de La Tène II, y la cara con máscaras, hay un tocador de lira y otro de aulé, el cuadro pertenece a un vaso cerámico, con cronología del siglo IV a.C., hallado en un enterramiento de la necrópolis de El Cigarralejo (Mula, Murcia).

En los cementerios iberos, como constituyente de las honras fúnebres, o mejor como parte de la concepción de la tumba como monumento de dedicación al difunto, o por otras motivaciones, hay en algún que otro enterramiento: esculturas de jinetes, véanse las dos que coronaban sendos túmulos en la necrópolis de Los Villares (Albacete), fechados a comienzos del siglo V a.C.[39]; o el relieve de los tres jinetes, que decoran un cipo rectangular, datado en el siglo IV a.C., de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)[40]; incluso se halló en la tumba de una de las necrópolis de *Castulo*, El Estacar de Robarinas (Linares, Jaén), fechada entre finales del siglo V y mediados del siglo IV a.C., el posible «retrato» de la persona enterrada, reflejado, finamente inciso, en una placa de pizarra[41]. También hay hombres y mujeres, en pie o sentados, formando parte de escenas o en solitario: en el primer caso se cuenta en el monumento de Pozo Moro (Albacete), en relieve, un soldado, a pie, cubierto con casco empenachado y protegido con *caetra*[42]; en el segundo destacamos la escultura de una dama con espejo sobre el pecho, hallada en Cehegín (Murcia)[43]. Los espejos están plasmados en alguna que otra figuración más, como el que porta en la mano derecha un mujer ricamente vestida y enjoyada de una tumba de Cumas, la escena se completa con una muchacha que se dirige a ella ofreciéndole un *kalathos* y un alabastrón, y en el fondo se representaron cuatro granadas. A. Maiuri[44] propone la idea de que la difunta, iniciada en los misterios dionisiacos que se celebraban en Cu-

[38] Benassi, 2001, págs. 26-29.

[39] J. J. Blánquez, 1994, págs. 91-97, figs. 66-76; AA.VV., 1998, págs. 133, 181, n. 208; Blech, 2001, págs. 416-448, 612-613, fig. 186, lám. 207.

[40] Blázquez, 1992, págs. 452-458; García Cano, 1994, págs. 173-201; *id.*, 1997, págs. 263-270, láms. 49-59; AA.VV., 1998, págs. 205-206; Blech, 2001, págs. 628-629, fig. 254, lám. 227.

[41] Blázquez y Remesal, 1979, págs. 374-376, fig. 375, láms. XLVIII-XLIX.

[42] Almagro Gorbea, 1983, pág. 288, lám. 23b; Blech, 2001, págs. 616-618, lám. 213b. Al respecto de jinetes o infantes asociados a sepulturas, uno de nosotros (J. M. Blázquez) piensa que se hallan heroizados, y que dicha heroización es muy probablemente de influjo griego, ya atestiguada en estelas áticas arcaicas, Richter (1961) admite la heroización. J. M. Blázquez también cree que no se puede hablar entre las tribus de la Península Ibérica de reyes divinizados ni de monarquías divinas, como escribe Caro Baroja (1971), págs. 53-159, pues no se documentan, por citar algunas culturas, ni en Italia, ni en Grecia en épocas arcaica y clásica, ni en Israel. En Grecia, la divinización de los monarcas está atestiguada con Alejandro Magno o poco antes (Blázquez, 2004), con Demetrio Poliorcetes y con su padre Antígono (Plu., *Dem.*, 10) (Blázquez, 2000, págs. 134-150; *id.*, 2003, págs. 252-305).

[43] Griñó, 1992, pág. 198, fig. 2.

[44] 1953, págs. 22-23. Benassi, 2001, págs. 166-168, fig. 179, también en Capua (Benassi, 2001, pág. 157, fig. 171).

mas, como en Pompeya y en otros sitios de Campania, se embelleció para las bodas con Hades en el reino de Perséfone; la presencia de las granadas aporta un ambiente a toda la composición relacionado con el Más Allá. Espejos aparecen en la Península Ibérica, como, por señalar algunos, el de bronce de la tumba núm. 17 (al parecer de inhumación) de la necrópolis de La Joya (Huelva)[45], según sus excavadores con cronología posterior al siglo VII a.C. o en todo caso de fines de esta centuria[46]; o los incisos en la piedra de las estelas del sudoeste, datadas de forma imprecisa alrededor de los siglos IX-VI a.C.[47]. Parece que el espejo y su uso lo introdujeron los fenicios en Occidente como bien suntuario excepcional, y el posible carácter funerario del mismo, además de su expresada condición de bien suntuario, pudo venir dado por múltiples alternativas de carácter simbólico, alegórico, por ejemplo por el reflejo en su superficie pulida de la imagen mortal.

En los cementerios, muy numerosos, de las dos mesetas, sobre los enterramientos no existen elementos plásticos alusivos a la persona o personas sepultadas en cada uno —hay un mayor aniconismo entre los pueblos de etnia indoeuropea—; aun así han sido halladas estelas —Lara de los Infantes, Clunia (Burgos); Calaceite (Teruel); etc.—, sin un ambiente muy determinado, pero que pudieron ser levantadas en necrópolis, o bien en lugares especiales establecidos por los rituales de las tribus de sus propietarios. En las estelas, mediante bajorrelieve, aparecen hombres a caballo, a veces con escudero, con varias *caetrae* alrededor, o lanzas hincadas en el suelo, tal vez alusivas a los enemigos muertos o capturados por el figurado[48].

Y finalizamos, concretamente en la plástica surgen infantes y jinetes enfrentados, o infantes y jinetes en solitario, músicos, sacerdotes, cazadores, sí, pero en cambio no hay testimonio claro de la existencia de competiciones de carros. Entre la escultura de *Obulco* sí es verdad que se cuentan los restos de un carro, pero se carece de elementos de juicio suficientes como para afirmar otra cosa que su propia existencia, aunque por la pertenencia a un monumento funerario ya implica su relación con la realidad de ultratumba de la persona a la que fue dedicado el *heroon*, decorado con una serie abigarrada de escenas muy variadas. Físicamente carros sí han sido hallados en alguna que otra tumba, pertenecientes, evidentemente, a las clases sociales más privilegiadas de la sociedad hispana, más concretamente de la ibera, que podrían dar lugar a interpretaciones simbólicas o en su caso cósmicas. En Toya (Peal de Becerro, Jaén), se depositó un carro a la entrada de la tumba, ésta fechada en el siglo IV a.C.[49]. Uno de nosotros (J. M. Blázquez) sostiene que el carro hallado en la tumba núm. 17[50], y otro posible a través éste de escasos restos, hallado en la tumba núm. 18 (al parecer de incineración), de la necrópolis de La Joya[51], serían carros fúnebres para portear el cadáver del difunto, como el de la tumba etrusca de Regolini Galassi, del siglo VIII a.C. Sea como fuere, estos carros en las tumbas forman parte del ajuar, que ya es bastante, y no sabemos si están atestiguando competiciones funerarias, fueron

[45] Garrido y Orta, 1978, págs. 91-92, 182, fig. 60, láms. XLVII-XLVIII.

[46] Garrido y Orta, 1978, pág. 210.

[47] Blázquez, 1992, págs. 161-182; Barceló, 1989, págs. 189-208. En dos estelas de Marash, de finales del siglo VIII a.C., o de comienzos del siguiente, se documentan espejos (Akurgal, 1962, lám. 139; *id.*, 1966, pág. 132, lám. 26; pág. 133, lám. 28. Bittel, 1976, pág. 275, figs. 315, 317).

[48] Como ejemplo, cfr. García y Bellido, 1949, págs. 371-375, láms. 268-270, n. 375.

[49] Cabré, 1925, págs. 90-93, figs. 22-23; Fernández-Miranda y Olmos, 1986.

[50] Garrido y Orta, 1978, págs. 63-84, 112, 167-171, figs. 33-49, láms. XLIX-LVIII, LXIV-LXVII, LXXII.

[51] Garrido y Orta, 1978, págs. 124-128.

el medio de transporte del difunto a la tumba, o son el reflejo material de creencias más complejas, hasta posibles nuevos descubrimientos queda la incertidumbre. En el supuesto de que denotaran competiciones, los carros, que pudieron pertenecer al difunto, desde luego sí a su familia, participarían con otros en dichas competiciones, amortizándose luego como el resto del ajuar. Más o menos, pero eso sí de una forma u otra ahí están como testimonio manifiesto, por una parte, de que el difunto necesitaba el carro allí donde sus creencias de ultratumba le situaban, cómo y por qué no es posible saberlo, y, por otra parte, del fuerte poder adquisitivo de unos deudos que enterraban un bien tan importante como puede ser un carro, sea de transporte, de parada, de guerra, de carreras.

Bibliografía

AA.VV., *Die Iherer,* Bonn, 1998.

Akurgal, E., *L'arte degli ittiti,* Val di Pisa, 1962.

— *Orient et Occident. La naisance de l'art grec,* París, 1966.

Almagro Gorbea, M., «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto sociocultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *MM,* 24, 1983, págs. 177-293.

Barceló, J. A., *Tartesos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir,* Sabadell, 1989.

Benassi, R., *La pittura dei campani e dei samniti,* Roma, 2001.

Bianchi Bandinelli, R. y Giuliano, A., *Los etruscos y la Italia anterior a Roma,* Madrid, 1974.

Bittel, K., *Los hititas,* Madrid, 1976.

Blánquez, J. J., «Primeras aportaciones arqueológicas sobre la cronología de la escultura ibérica», *Homenaje a J. M. Blázquez,* II, 1994, págs. 91-97.

Blázquez, J. M., *La romanización,* Madrid, 1974.

— «Las revueltas de esclavos en Sicilia», *Actas del Coloquio 1977. Estructuras sociales durante la Antigüedad. Memorias de Historia Antigua,* I, 1977, págs. 80-102.

— *Religiones en la España Antigua,* Madrid, 1991.

— *Fenicios, griegos y cartagineses en Occidente,* Madrid, 1992.

— *Mitos, dioses, héroes en el Mediterráneo antiguo,* Madrid, 1999.

— «Alejandro Magno. Hombre y mito», en *Alejandro Magno,* ed. J. Alvar y J. M. Blázquez, 2000, págs. 134-150.

— *Religiones, ritos y creencias funerarias de la Hispania prerromana,* Madrid, 2001.

— «El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia)», *Studia E. Cuadrado. An. Murcia,* 16-17, 2001-2002.

— *El Mediterráneo y España en la Antigüedad,* Madrid, 2003.

— «Monarquías divinas. Religiosidad ibera y religión mediterránea. Algunos aspectos de la religión Ibera», *II Congreso Internacional de Historia Antigua,* Valladolid, 2004.

Blázquez, J. M. y Remesal, J., «La necrópolis del Estacar de Robarinas», en J. M. Blázquez, *Castulo II, EAE,* 105, 1979, págs. 347-395.

Blech, M., *Hispania Antiqva. Denkmäler der Frühzeit,* Maguncia, 2001.

Cabré, J., «El sepulcro de Toya», *AEAA,* 1, 1925, págs. 90-93.

Caro Baroja, J., *Estudios sobre la España antigua,* Madrid, 1971.

Fernández-Miranda, M. y Olmos, R., *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica,* Madrid, 1989.

García y Bellido, A., *Esculturas romanas de España y Portugal,* Madrid, 1949.

— *Historia de España I.3. España primitiva. La historia prerromana,* Madrid, 1963.

— *Arte Ibérico en España,* Madrid, 1980.

García Cano, J. M., «El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)», *RElb,* 1, 1994, págs. 173-201.

— *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). I. Las excavaciones y estudio analítico de los materiales,* Murcia, 1997.
GARRIDO, J. P. y ORTA, E. M., «Excavaciones en la necrópolis de "La Joya", Huelva, II (3.ª, 4.ª y 5.ª campañas)», *EAE,* 96, Madrid, 1978.
GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A., *Esculturas ibéricas del Cerro Blanco, Porcuna, Jaén,* Jaén, 1987.
GRIÑÓ, B. de, *La sociedad ibérica a través de la imagen,* Madrid, 1992.
KARAGEORGHIS, V., *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 2000.
LUZÓN, J. M. y LEÓN, P., *Antonio Blanco Freijeiro. Opera minora selecta,* Sevilla, 1996.
MAIURI, A., *La peinture romaine,* Ginebra, 1953.
MOLINOS, M. *et al., El santuario heroico de «El Pajarillo» (Huelma, Jaén),* Jaén, 1998.
PASTOR, M., «El gladiador romano», en *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas,* ed. J. M. García González y A. Pociña Pérez, Granada, 2003, págs. 253-276.
PERICOT, L., *Cerámica ibérica,* Barcelona, 1979.
POLLITT, J. J., *Arte helenístico,* Madrid, 1989.
PONTRANDOLFO, A. y ROUVERET, G., *Le tombe dipinte di Paestum,* Módena, 1992.
ROYT, E. de, *Charum démon etrusque de la morte,* Bruselas, 1934.
STEINGRÄBER, St., *Catalogo ragionato della pittura etrusca,* Milán, 1985.

CAPÍTULO IV

La mina de La Loba (Fuenteovejuna, Córdoba). Las minas hispanas y del Mediterráneo a finales de la República

Los datos sobre las minas deben remontar a finales de la República Romana e incluso a siglos antes, pues tanto Estrabón como Plinio mencionan a autores que vivieron varios siglos antes que ellos. Las minas se explotaban durante varios siglos. La famosa mina Baebelo, de las proximidades de Cástulo, lo fue, por lo menos, más de tres siglos (Plin., XXXIII, 97). Por este motivo, para conocer las minas del Mediterráneo de finales de la República Romana se utiliza a Estrabón y a Plinio.

El naturalista latino confirma lo escrito por el geógrafo griego. Diodoro Sículo, en su famosa descripción de las minas hispanas, a la que se alude más adelante, afirma que todas ellas habían sido trabajadas ya por los cartagineses, antes de que lo hicieran los romanos, y con anterioridad también por los iberos. Lo mismo debió suceder en todo el Mediterráneo.

Antes de referirnos a las minas hispanas, se traza una breve síntesis de la minería en el Mediterráneo a finales de la República Romana, para encuadrarlas con las del resto del Imperio Romano.

La primera vez que Roma se puso en contacto con una región rica en minas fue durante la Segunda Guerra Púnica, con la conquista de Hispania, que era el distrito minero más importante de todo el Mediterráneo por la cantidad y calidad de las minas. Estrabón (II.2.8), en época de Augusto (27 a.C.-14), afirma que «hasta ahora, ni el oro, ni la plata, ni el cobre, ni el hierro nativo se han hallado en ninguna parte tan abundantes y excelentes». Los Bárquidas explotaban las minas hispanas antes de la llegada de los hermanos Escipión, en el 218 a.C., con unos sistemas de extracción del mineral propios del Oriente Helenístico, como ha visto muy bien J. Sánchez Palencia[1]. La tesis de que las minas del noroeste hispano fueran trabajadas por los romanos siguiendo sistemas de explotación indígenas, carece de fundamentos. Estos sistemas estaban ya documentados en el mediodía, en las explotaciones de finales de la República Romana[2].

[1] Sánchez Palencia, 1989, págs. 35-49.

[2] Sobre las minas hispanas durante la República Romana, véanse Blázquez, 1982, págs. 299-319; Blázquez, 1978a, págs. 182-202; 253-319, 359-364, 409-419; Blázquez, 1978b, págs. 150-161; Blázquez, 1996, págs. 179-200; Domergue, 1987; Domergue, 1990, con toda la bibliografía menuda. Agradezco a J. M. Abascal la bibliografía suministrada.

Explotaciones mineras de Grecia

Roma se puso en contacto con un distrito minero importante durante las Guerras de Macedonia. La Primera duró del 214 al 205 a.C., la Segunda del 200 al 197 a.C., y la Tercera del 172 al 168 a.C.

El asentamiento de los hombres de negocios romanos en Grecia data de los años 196-194 a.C. Para estas fechas, las minas del Laurion estaban en decadencia. Los publicanos explotaban las minas del Laurion y las hispanas en el siglo II a.C.

Livio (XLV, 18.3) indica que las minas y los terrenos pertenecientes a los reyes de Macedonia fueron confiscados al final de la Tercera Guerra Macedónica. Algunas tierras ya habían sido incautadas por el cónsul Flaminino, y por Lucio Paulo, el vencedor de Perseo, según puntualiza Cicerón *(De leg. agr.,* I.5), política seguida por Roma años después con Corinto, como resultado de la victoria de Lucio Mummio en el 146 a.C. La contribución de las minas de hierro y cobre, al menos de las primeras, fue una mitad de lo que antes se pagaba a los reyes (Liv., XLV, 29.11).

Los trabajos en las minas de oro y de plata cesaron después del 167 y de nuevo se explotaron en el 158 *(Cass. Chron. Minora,* ed. Mommsen, II.130). En opinión de J. A. O. Larsen[3], la gran cantidad de monedas de plata acuñadas en los años sucesivos, particularmente en Macedonia, indica que algún provecho obtenían los gobernadores locales.

Probablemente el general romano P. Iuventio Thalna pagó los gastos de su campaña con dinero obtenido de las explotaciones mineras de plata.

La riqueza de las minas de oro de Macedonia queda bien patente en las altas cantidades de este metal que figuran en el botín que Flaminino y Paulo obtuvieron de Macedonia, al igual que en el de Fulvio Nobilior.

En todo el Mediterráneo, las minas de Macedonia eran las únicas, durante la República Romana, que podían competir algo con las hispanas. Egipto no tenía minas[4], ni Siria[5].

Minas de Asia Menor

En Asia Menor había minas y canteras en explotación. Las que habían pertenecido a los reyes fueron abandonadas o vendidas a particulares. En las canteras de Docimium se trabajó algo antes del gobierno de Augusto. En estos años, al parecer, pertenecían a Agripa (CIL XV.998). En época de Estrabón (12.8.14) se extraían grandes pilares monolíticos de ellas, antes sólo bloques de pequeño tamaño. En tiempos del geógrafo griego se trabajaban las minas de las proximidades de Pompeiopolis, pero las desastrosas condiciones de trabajo las hacían no rentables. Estrabón (XII.3.40) afirma que estas minas estaban explotadas por los publicanos, que utilizaban como mineros a esclavos vendidos en el mercado por los crímenes cometidos. Trabajaban en ellas unos 200 hombres, pero continuamente disminuía el número por la muerte y

[3] Larsen, 1959, pág. 313.
[4] Haywood, 1959, págs. 3-119.
[5] Heichelheim, 1959, págs. 123-257.

por las enfermedades. Lo mismo sucedía en las minas hispanas, al decir de Diodoro Sículo (V.35-38), y en las de Nubia.

Cicerón no menciona las explotaciones mineras de Asia Menor, posiblemente por su bajo rendimiento.

El geógrafo cita minas de oro en las siguientes localidades de Asia Menor: en Astyra, cerca de Abidos (Str., XIII.1.23), en Atarneo (Str., XIV.5-28) y en Monte Bernio en Frigia (Str., XIII.1.23); en los lavaderos del Pactolo (Str., XIII.4.5, igualmente Plinio, XXXIII.66); en Lampsaco (XXXVII.193, obteniendo el dato de Teofrastro); en el monte Tmolus y en Sípilo (Str., XIV.5.2); en Lidia, en Colquida, en Georgia, que era la principal proveedora de oro, junto con Armenia (Str., XI.2.19, 14.9). Las minas de oro del Ponto carecían de importancia en tiempos de Estrabón (XII.3.18; 23). Las minas de Pericharaxis fueron trabajadas con cierta intensidad bajo el dominio de Roma.

Las minas más famosas de cobre en tiempos de Estrabón eran las de Tamassus, en Chipre (XIV.6.5), en las que, al decir de Estrabón, se obtenía cobre sulfatado y cobre oxidado, que tenía propiedades medicinales. Ovidio *(Metam.,* X.220, 531) menciona el cobre de Amathus, de Soli y de Curium (Plan., XXXIV.2; 94). En época de Augusto se trabajaban las minas de cobre de Chipre, según testimonio de Josefo *(Ant.,* 45). En tiempos de Plinio (XXXVII.79) se encontraban exhaustas ya las minas de cobre de Calcedón y de las islas próximas citadas siglos antes en Teofrasto (371-287 a.C.) *(Lapid.,* 25). Estrabón (XIII.1.51) menciona también las minas de encima de Cisthene en Cilicia. El geógrafo griego (XIV.6.5) puntualiza una serie de productos como pigmentos, mezclas y remedios naturales, que se encuentran en las vetas de cobre, entre los que cabe recordar el sulfato de cobre ya mencionado. Los calibes alcanzaron gran fama por el trabajo del hierro desde los tiempos de Jenofonte (427-355 a.C.) *(Anab.,* 5.1), minas que se encontraban en explotación en los años en que vivía Estrabón (XIII.3.19), quien también menciona el hierro de Triade (XIII.1.56), en las proximidades de Aldeira y de Cibira (XIII.4.17).

Estrabón no alude a las minas de plomo de Asia Menor. En cambio, Plinio (XXXIV.173) y Pedanio Dioscórides, contemporáneo del anterior (V.85w), citan la galena de Elaeussa, Coricos y Zephigrium en Cilicia, el plomo de Chipre (Plin., XXIV.170; 130; Diosc., V.75) y el plomo blanco de Rodas (Plan., XXXIV.175; Diosc., V.88).

El geógrafo (XIII.1.56) alude a la imitación de plata, o sea el cinc, que mezclado con el cobre produce el oricalco, mezcla que se fabricaba en Aldeira, en Triade y en el Monte Tmolus. En Chipre se explotaban las minas de calamita y espodio según Estrabón (III.4.15). El espodio era una fusión de cadmio y cobre recordada por Plinio (XXXIV.130).

Entre los pigmentos, Estrabón (XII.2.10) menciona el sinopis, que era un pigmento que producía Capadocia y que se comercializaba vía Sinope y después vía Éfeso. Alcanzaba unos precios tan elevados, que casi llegaba a rivalizar con el cinabrio procedente de Hispania (Plin., XXXIII.118). El naturalista latino (XXXIII.114) cita el minio de las llanuras cilbianas cerca de Éfeso, ya mencionado por Teofrasto, que era el de mejor calidad en el mercado. Otro pigmento recordado por Estrabón (XII.3.40) y Plinio (XXXIV.177) es el realgar llamado en la Antigüedad sondarace, que se explotaba en las minas de Paflagonia, en las proximidades de Pompeiopolis.

El geógrafo (XIII.1.48) alude a la sal de Tragasean en Troiade, que conocía ya Ateneo (III.73d), autor que vivió a finales del siglo III a.C. Lagos de sal se documentan en el interior de Asia Menor, principalmente en Lake Tatta (Str., XII.5.4). En Ximene

del Ponto se explotaban minas de sal (Str., XII.3.39). Finalmente cabe mencionar el asfalto de Hieron Oros en el Quersoneso.

Estrabón (XIII.1.16) conoce el mármol blanco del Proconesco, en territorio de Cícico, que era famoso por su calidad y muy usado. Se le empleó ya en el Mausoleo de Halicarnado, monumento levantado por su hermana Artemisa para recoger las cenizas del sátrapa persa Mausolo, que gobernó del 377 al 353 a.C.[6].

Estas canteras se encontraban aún en explotación en el Bajo Imperio (CT XI.28.9). El mármol jaspeado de Docimium se exportaba a Roma (Str., XII.8.14; IX.5.16) y fue explotado en tiempos de Bizancio (Paul., Sil., II.206; Greg. Nyss., Hom., III). Estrabón menciona otros mármoles de Asia Menor, como mármoles jaspeados (XIV.1.35; Cic., De Div., II.49), un mármol blanco fino de Mylasa (XIV.2.23), el mármol de Thiountene, usado en Hierápolis de Frigia (IX.5.16).

Entre otras piedras menores catalogadas por el geógrafo recogemos la lapis specularis de Capadocia y Chipre (XII.2.10), el alabastro de inferior calidad (XII.2.10); la piedra de molino de Erythrae (Jonia) (XIV.1.33); la piedra pómez de Pitane (Aeolia) (XIII.1.67); el cristal de roca de Capadocia Occidental, de Alabanda, de Ortona y de Chipre (XII.2.10); y el onix de Capadocia (XII.2.10).

Riqueza minera hispana

La abundancia de minerales de Grecia, Chipre y Asia Menor era grande en cantidad y calidad, sin embargo Estrabón afirma tajantemente en el texto citado que Hispania era la región del Imperio Romano que producía más minerales, tanto en cantidad como en calidad. El geógrafo griego no se cansa de alabar en el libro III de la Geografía dedicado a Hispania la riqueza fabulosa de minerales de la Península Ibérica, y los negocios que hacían los publicanos con las explotaciones de las minas hispanas, extrayendo los datos de autores griegos que visitaron el Occidente y se interesaron por las minas y escribieron sobre ellas, como Posidonio (135-51 a.C.), que vino a Cádiz a estudiar el fenómeno de las marcas y dejó una descripción detallada de las minas béticas y de sus altísimos rendimientos (Str., III.2.9), y Polibio (200-120 a.C.), que asistió a la última etapa de la guerra de Numancia y visitó las minas de plomo argentífero de las proximidades de Carthago Nova (Str., III.2.10).

Diodoro (V.35-38) redactó una detallada descripción de las minas hispanas obteniendo los datos de autores anteriores que las habían descrito y que las conocían *de visu*, como los dos anteriores. También pudo utilizar la descripción de Turdetania de Asclepiades de Mirlea, que enseñó gramática en Turdetania en torno al año 100 a.C. y que escribió una descripción de sus pueblos (Str., III.4.3), y a Artemidoro (Str., III.1.3), que visitó el sudoeste peninsular hacia el año 100 a.C.

El conocimiento de la riqueza minera hispana y de los procedimientos de la forja de espadas entre los griegos data de antiguo, pues Filón de Bizancio, autor que vivió en la segunda mitad del siglo III a.C., en su *Machaniké syntasis* (IV-VC.46, ed. Schoene), recoge datos muy interesantes sobre la calidad del hierro en Celtiberia y sobre los procedimientos del forjado. Por la misma fecha, Timeo, según Polibio (III.37.3), prestó especial atención a las minas hispanas. Este autor es probablemente

[6] Broughton, 1959, págs. 620-630.

la fuente de la que tomó Posidonio el bulo de que al incendiarse un monte fluían ríos de oro y plata, tal era la riqueza en metales de la Península Ibérica (Diod., V.35.3; Str., III.2.9; Athen, VI.237 y 47). Pausanias (VI.19.2-8) menciona, hacia el año 600 a.C., un tesoro de los sicionios ofrecido por Mirón, tirano de Sición, cuyas dos cámaras estaban fabricadas de bronce tartésico, según los eleos; el peso del bronce utilizado en el tesoro ascendía a algo más de 13 toneladas.

Diodoro Sículo (V.35) conoce que los fenicios obtenían en Occidente grandes cantidades de plata que exportaban a Grecia, a Asia y a los demás pueblos, obteniendo pingües ganancias. Los datos sobre las minas hispanas recogidos por Estabón remontan a finales de la República Romana, como se indicó ya. Los de Plinio son de época de Augusto; tanto los de Asia Menor como los de Hispania se obtuvieron, posiblemente, de las noticias recogidas por Agripa, que estuvo con fines administrativos y políticos en Asia Menor durante los años 23-21 a.C., la primera vez, y la segunda entre los años 17/16-13 a.C., y en Hispania y en la Galia entre los años 20-18 a.C. Plinio cita expresamente a Agripa, como base de su documentación sobre Hispania (III.8.16-17; IV.8; V.9). Agripa realizó el Orbis pictus expuesto en el pórtico de Vipsania Polla, hermana de Agripa, en Roma. La obra, terminada después de la muerte de Agripa en el año 12 a.C., influyó mucho en autores posteriores como Mela y Plinio.

El Orbis pictus llevaba un comentario gráfico pintado. Los datos de Estrabón muchas veces tienen confirmación en los transmitidos por Plinio, que a veces remontan a autores griegos de siglos antes, como se ha afirmado ya.

La riqueza minera hispana a finales de la República Romana

Una comparación de la minería de Asia Menor con la hispana es importante para conocer exactamente la riqueza minera hispana.

Asia Menor era la zona del Imperio que por la cantidad y variedad de metales podía competir con el Occidente. Todas las minas debían encontrarse en explotación por los años en los que los publicanos trabajaban en la mina La Loba, como se verá en páginas siguientes.

Las minas hispanas a finales de la República Romana fueron trabajadas por publicanos. Las minas de Asia Menor, que habían pertenecido a los reyes, fueron abandonadas o vendidas a particulares. Estrabón (III.2.10) escribe que las minas de plata de Carthago Nova estaban todavía en explotación, pero aquí como en otros lugares, han dejado de ser públicas para pasar a propiedad particular. Las de oro son en su mayoría públicas. En Hispania no se conoce ninguna mina que fuera propiedad de Agripa. Las minas más famosas de oro y plata de Hispania eran las que tenía Sexto Mario, descendiente de un posible liberto de Mario, que asistió a la caída de Numancia, que le ocasionaron en el año 33 su muerte, siendo despeñado por la Roca Tarpeya (Tac., Ann., VI.19.1). Tiberio secuestró las minas que debían ser transferidas al Senado que administraba la Bética. Plinio (XXXIV.4) alaba el cobre de las minas de Mario que se encontraban en las serranías de Córdoba.

Estrabón no menciona las canteras en Hispania, sí Plinio (III.30), hablando en general[7].

[7] Pollitt, 1989, págs. 83, 120, 411, 435.

Las desastrosas condiciones de trabajo de las minas próximas a Pompeiopolis, serían parecidas a las descritas por Diodoro Sículo (V.35-38) en las minas hispanas. En estas minas trabajaban 200 esclavos y en las de Carthago Nova, cuando Polibio las visitó, 20.000, lo que indica su importancia y rendimiento, como que rentaban 23.000 dracmas diarias al Senado y al pueblo romano.

Las minas hispanas, al igual que las de Asia Menor, se trabajaban con esclavos. En Hispania, procedentes de las guerras. Polibio, cuando conoció las de Carthago Nova, se encontró con que trabajaban 40.000 esclavos procedentes de la Guerra Celtibérica (154-133 a.C.) o Lusitana (155-138 a.C.). En cambio, en la mina de La Loba, según la tesis de C. Domergue, debía haber mineros libres llegados de la zona del Ebro, como parece indicar la cantidad de monedas de esta región recogidas en la mina hispana. En la citada mina Baebelo trabajaban aquitanos venidos de su región, importante zona minera (Plin., XXXIII.97).

La llegada masiva de publicanos a Hispania coincide con la terminación de la Guerra Numantina, cuando, después de destruida Numancia, el Senado envió una comisión de diez hombres para organizar la conquista (App., Iber., 99). C. Domergue ha deducido del análisis de la onomástica escrita en los galápagos de las minas de plomo argentífero que un número importante de publicanos procedían de Campania. Esto mismo se desprende de la procedencia de las ánforas de vino y de los platos de campaniense B hallados en La Loba.

El oro, al igual que en Asia Menor, era abundante en Hispania (Str., III.2.3; 2.8-10; 3.4-5; 4.2; IV.6.13; XI.2.19). En Hispania también se obtenía el oro por lavado, como en Pactolo. Estrabón (II.2.8), refiriéndose al sur de Hispania, escribe: «El oro no se extrae únicamente de las minas, sino también por lavado. Los ríos y torrentes arrastran arenas auríferas. Otros muchos lugares desprovistos de agua las contienen igualmente; el oro, sin embargo, no se advierte en ellos, pero sí en los lugares regados donde el placer de oro se ve relucir; cuando el lugar es seco basta irrigarlo, para que el placer reluzca; abriendo pozo o por otros medios se lava la arena y se obtiene el oro. Actualmente son más numerosos los lavaderos que las minas», dato verdaderamente importante sobre la explotación del oro en época de Augusto. Continúa el geógrafo: «en los ríos el oro se extrae y se lava allí cerca, en pilas o en pozos abiertos al efecto y a los que se lleva la arena para su lavado». Plinio (XXXIII.66) confirma que pepitas de oro se encuentran en los ríos y menciona el Tajo. «Este oro es muy puro, apareciendo pulido por el curso y frote del agua.»

Las minas de cobre más famosas eran las de Tamassus en Chipre en tiempos de Estrabón. Poco después, la fama había caído sobre el cobre de Sexto Mario, según Plinio (XXXIV.4): «actualmente el furor de la moda ha recaído sobre el cobre mariano, llamado también cordubense». Estrabón (III.4.15) recoge la noticia de que el cobre chipriota es el único que produce piedra cadmia, el vitriolo azul y el espondión.

Las minas de hierro se mencionan por Estrabón en Hispania. En el citado texto del geógrafo se afirma que en ninguna parte de la tierra se ha hallado hierro nativo tan abundante y excelente, al igual que el oro y la plata y el cobre. En las proximidades de Denia había buenas minas de hierro (III.4.7). Plinio (III.30), que utilizó documentación estatal, afirma que «casi toda Hispania entera abunda en yacimientos de plomo, hierro, cobre, plata y oro». La producción de estos metales en todo el Occidente era muy elevada, más que en Asia Menor o en Chipre. La región de los Pirineos, en opinión del naturalista latino (IV.112), está llena de yacimientos de oro, plata, hierro y plomo negro y blanco. Esta frase confirma otras del mismo estilo de Es-

trabón. Sin embargo, ni Bílbilis ni Turiaso tenían minas de hierro (Plin., XXXIV.144). Un altísimo monte de hierro había en Cantabria (Plin., XXXIV.149).

El plomo fósil hispano era recordado por Estrabón (III.2.10) en las proximidades de Cástulo. Este plomo contenía plata en pequeña cantidad y su explotación no reportaba beneficio alguno.

Plinio (XXXIV.156) da la noticia de que «hay dos clases de plomo, el negro y el blanco, el blanco es preciadísimo... Hoy se sabe que lo produce Lusitania y Gallaecia, regiones en las que nace a flor de tierra, en forma de arenas negras reconocibles por su peso, va mezclado con guijarros pequeños, principalmente en los lechos y torrenciales secos». Pasa el naturalista latino a recoger algunos datos sobre su tratamiento. Los mineros, escribe, lavan las arenas de las que extraen por decantamiento el material que es llevado luego a los hornos donde se tuesta:

> Hállase también en los yacimientos de oro que llaman «alutiae»; por medio de una corriente de agua se dejan posar los cálculos negros, que aparecen ligeramente variados en blanquecinos; éstos tienen el mismo peso que el oro; por tal razón se quedan en la cesta juntamente con el oro recogido en ellas. Luego en el horno se separan del oro, y al fundirse se convierten en plomo blanco. Gallaecia no da plomo negro, al paso que en la vecina Cantabria se da en abundancia; el plomo blanco no da plata, pero sí el negro. Empleamos el plomo negro para tubos y láminas. Se extrae con gran trabajo en Hispania y en todas las Galliae; mas en Britannia abunda de tal modo en la misma superficie del suelo, que una ley surgida espontáneamente prohíbe fabricarlos en número mayor de cierta medida.

Una descripción tan detallada sobre el laboreo de las minas hispanas no se lee ni en Estrabón ni en Plinio, al referirse al tratamiento de las minas de Asia Menor, Chipre o Grecia.

Ni Estrabón ni Plinio mencionan el cinc en Hispania, ni el oricalco ni la calamita, ni el espodio. Hay minerales de Asia Menor que Hispania no producía.

Plinio (III.30) cita las canteras de mármol en Hispania, en general[8]. Hispania también producía minio. En Plinio (XXXIII.118) se lee que

> según Iuva el minio se producía en Carmania y según Timágenes, igualmente en Etiopía, pero nosotros no lo importamos de ninguno de estos dos países, sino casi todo de Hispania. El minio más conocido es el de la región de Sisapo, en la Bética, mina que es propiedad del pueblo romano. Nada se vigila con más cuidado; no está permitido refinarlo en el lugar, sino se envía a Roma, en bruto y bajo sello en cantidad de unas 2.000 (otros escriben 10.000) libras al año. En Roma se lava. Con el fin de que no alcance precios altos, una ley ha fijado su valor en venta, que es de 70 sestercios la libra. Se adultera de muchos modos, lo que proporciona grandes beneficios a las compañías.

Las vetas en los yacimientos de minio en Sisapo estaban compuestas sólo de tierra de minio sin plata. Para Estrabón (III.2.6), el minio de la Bética era mejor que el de Sinope en Asia Menor. El naturalista latino cita varias veces en su *Historia natural* la lapis specularis, recordada por Estrabón en Capadocia. Afirma que la provincia Citerior la produce (III.30). También añade otros datos más concretos, como que «antes sólo

[8] Cunchillos, 1988; Ramallo y Arana, 1987.

la producía la Hispania Citerior y no todo el país, sino el espacio comprendido dentro de un radio de 100.000 pasos alrededor de la ciudad de Segóbriga. Actualmente se explota también en Chipre, Capadocia, Sicilia y recientemente se ha descubierto asimismo en África; sin embargo la de Hispania es preferida a todas las demás. En Hispania se extrae de pozos muy profundos». Plinio confirma la afirmación estraboniana de que Capadocia y Chipre producen lapis specularis y añade otras regiones como Segóbriga, Sicilia y África. Se utilizaba para ventanas. En Segóbriga se excavan en la actualidad unas impresionantes galerías de este mineral[9]. La explotación de la lapis specularis hispana confirma la alta calidad, en general, de los minerales hispanos. El mármol hispano debía ser de inferior calidad que el de otras regiones. Plinio (XIII.138) cita la piedra pómez en Hispania, «más allá de las columnas de Hércules». Según este autor (XXXVII.124), el cristal de roca de Lusitania se encontraba en pozos en las montañas, de un peso extraordinario.

Estrabón (III.2.6) menciona la sal de la Bética, que se exportaba a Roma. En Egelastae, en la Hispania Citerior, se extraía la sal en bloques casi traslúcidos. Era muy estimada en medicina sobre otras sales (Plin., XXXI.89.100). La sal bética se utilizaba para curar las enfermedades de los ojos de las caballerías y de los bueyes (Plin., XXXI.93). Se extraía de pozos (Plin., XXXI.83).

Minería de la Galia

Las minas galas explotadas a finales de la República Romana son de excepcional importancia como punto de comparación con las hispanas, principalmente las de oro[10].

El texto más importante es el de Diodoro (V.27), que dice:

> Galia no produce plata sino grandes cantidades de oro que la naturaleza proporciona a los nativos sin trabajar las minas y sin esfuerzo. Los ríos socavando las faldas de las montañas amontonan aluviones y arenas llenas de pepitas de oro. Los nativos que no se ocupan de otros trabajos recogen estas arenas, las criban o rompen los terrones que contienen las pepitas. Con corrientes de agua las purifican de la tierra. Después las funden en hornos. Con este procedimiento los galos amontonan una gran cantidad de oro. Funden adornos no solamente para uso de las mujeres, sino también para los hombres. Llevan pulseras y brazaletes. Ciñen sus cuellos con collares de oro macizo; usan anillos muy bonitos y tienen corazas de oro. Más aún, entre los celtas del norte se observa un fenómeno muy notable e inverosímil en los santuarios de los dioses: en el suelo de los templos y de los lugares sagrados repartidos por todo el país el oro abunda como ofrenda a los dioses, oro que los indígenas no se atreven a tocar por temor a los dioses, aunque estén ansiosos de riqueza.

El procedimiento de obtener oro en la Galia era seguido también en las minas de Hispania, que aventajaba a la Galia por tener muchas minas de plata. El procedimiento seguido en las minas de plomo argentífero de Cartagena, descrito por Polibio (Str., III.2.10), es bastante parecido: «... la ganga argentífera arrastrada por una corriente, de la que dicen, se machaca y por medio de tamices se la separa del agua; los se-

[9] Bernardes y Guisado, 2002, págs. 273-298.
[10] Grenier, 1959, págs. 455-464.

dimentos son triturados de nuevo, y nuevamente filtrados y separados así de las aguas machacados aún otra vez. Entonces este quinto sedimento se funde y separado el plomo, queda la plata pura». En el texto anteriormente citado de Estrabón (III.2.8), el geógrafo griego habla de que el oro de los ríos se lava cerca, en pilas o pozos abiertos a los que llevan las arenas para su lavado, y de hornos. Plinio (XXXIII.76) describe el empleo de una corriente de agua para facilitar la extracción del oro. Se utilizaban también hornos para obtener masas pequeñas de oro (Plin., XXXIII.62).

La confirmación arqueológica de los adornos de oro de los galos citados por Diodoro son las esculturas que Atalo I hizo fundir en bronce, de las que se conservan las copias romanas en mármol, fechadas entre los años 230-220 a.C., obras de Isógonos, Pirómaco, Estratónico y Antígono (Plin., XXXIV.84)[11]. Los celtíberos también usaban brazaletes de oro, en opinión de Plinio (XXXIII.39). Se les llamaba *viriae*.

Los galos, como ya se ha indicado, pretendían que las minas de oro situadas en Cévennes y en los Pirineos eran mejores que las hispanas, pero el geógrafo griego puntualiza que estas últimas son más famosas. Las corazas de oro de los galos tienen su equivalente en los escudos de oro que se encuentran en Turdetania, como el que recogió Marcio en el campamento de Asdrúbal (Plin., XXXV.14).

Con gran acierto, A. Grenier aplica la descripción de las minas hispanas que sigue el citado párrafo de Estrabón (III.2.8) a las minas de oro galas. Los tres lugares productores de oro en la Galia se encontraban en los Cévennes, en los Pirineos y en los Alpes.

Las minas mejores de oro se encontraban entre los tarbelli. Estrabón (IV.2.1) describe el procedimiento de extracción, que es el siguiente: «pozos poco profundos suministran las pepitas que llenan la mano y que con frecuencia sólo necesitan una ligera purificación. Los terrones y las láminas que los rodean requieren poco trabajo». El territorio de los volcos tectosages en los Pirineos era rico en oro (Str., IV.1.13). En el mismo párrafo, el geógrafo recoge la noticia de que los tectosages habían saqueado los tesoros de Delfos, que consagraron a los dioses para aplacarles. Por haberse apoderado de ellos, el general romano Cepión terminó mal su vida, como cuenta Timágenes, contemporáneo de Augusto, pero encuentra más verosímil la narración de Posidonio. El tesoro galo hallado en Toulouse ascendía a 15.000 talentos. Una parte de él estaba depositada en los templos y otra en lugares sagrados. Era de oro y de plata puros, sin trabajar. Delfos no guardaba por aquellos años estos tesoros que habían sido robados por los focidios en la guerra sagrada. Posidonio y otros muchos afirman que la región producía mucho oro, y que la población era muy religiosa y de vida sencilla. Los tesoros se encuentran acumulados en muchos sitios. Los estanques los libran de ser robados. Arrojan a ellos lingotes de oro y de plata. Los romanos, después de apoderarse de la región, venden los estanques en público. Buen número de compradores encuentran lingotes de plata. Estos últimos datos no encuentran paralelos en Hispania. Queda clara la superioridad de Hispania en la cantidad y en la calidad de los minerales. Estrabón (IV.6.9) describe los lavaderos de oro de época

[11] Pollitt, 1989, págs. 149-168, figs. 85, 87; Charboneaux, Martin y Villard, 1971, pág. 260, fig. 281. Torques ciñen el cuello de dioses celtas en el Caldero de Gundestrup, 100 a.C., obra cumbre del arte y de la religión celtas, de Buffigneix, y el dios cazador de la Celle-Mont-Saint-Jean (Varagne y Fabre, 1956, pág. 93, figs. 6-7, pág. 96, figs. 38-39, 43-44, pág. 236, figs. 4-6, 8-9. Torques y brazaletes son bien conocidos en Portugal (Coelho, 1986, págs. 233-237, láms. 120-123). Sobre la riqueza de joyas en la Hispania prerromana que prueban la riqueza en metales, véanse Radatz, 1969; Blázquez, 1988, págs. 247-272, 277-282, 362-396; AA.VV., 1989.

prerromana de los Salassios, que habitaban la región de Aosta, en el curso superior del Doire, y en la vertiente itálica. En los ríos de los Alpes, en el Rin y en el Danubio, se seguía el mismo procedimiento de obtener oro de las arenas fluviales, al igual que entre los helvecios, en Suiza, entre otros pueblos celtas al decir de Posidonio (Athen, VI.2331, también Str., IV.3.3). César (Suet., Caes., 59) saqueó los templos de la Galia y las ciudades, obteniendo una gran cantidad de oro que vendió en Italia y en las provincias a 3.000 sestercios la libra.

Estrabón (IV.2.2) menciona las fundiciones de los bituriges celtas y las minas de plata de los de los rutenos y de los gabalos.

A partir del 300 a.C., las monedas galas prueban esta abundancia de metales preciosos, que aparecen principalmente en la Galia Central, en el Rin, en Bélgica y en la Armórica[12].

Minería de Italia

En Italia, en el periodo comprendido entre los años 150-80 a.C., los publicanos explotaban las minas de oro de Victurnulae, no lejos de Vercellae, mediante algo más de 5.000 esclavos (Str., V.1.12; Plin., XXXIII, 78). Italia era muy pobre en minas[13]. Los etruscos habían explotado las minas de hierro de la isla de Elba, que motivaron la prosperidad de Vetulonia y de Populonia[14].

Minería de Hispania

De los estudios de C. Domergue[15] se deduce que las minas explotadas por los romanos, por lo menos en el siglo I a.C., contemporáneas, más o menos, de la mina La Loba, se localizan casi exclusivamente en Sierra Morena y en el sudeste. Una explotación romana que remonta al siglo II a.C. está documentada en las minas Diógenes, El Centenillo, Fuente Espri y La Loba. En Sierra Morena, los distritos mineros trabajados por los romanos al final de la República se localizan en Linares-La Carolina, Posadas, Azuaga-Fuenteovejuna, La Alcudia, Montoro-Andújar, Córdoba, Los Pedroches, Huelva, Alentejo, Cartagena-Mazarrón y Almería. La explotación se desarrolló, principalmente, a partir del siglo II y durante todo el siglo I a.C., como en la mina La Loba. Los datos de Estrabón sobre minería, según C. Domergue, se refieren fundamentalmente a esta fecha, apoyado en los datos de Asclepiades de Mirlea y de Posidonio. De Estrabón se desprende que la actividad se extendió a todo el nordeste, al noroeste pasando por el extremo sudoeste, ya que el geógrafo se refiere a las minas de plata de Carthago Nova, a las minas de oro, de plata y de cobre de Sierra Morena y a las minas situadas entre el Betis y el Guadiana, al oro fluvial de los ríos lusitanos, al estaño del noroeste, donde se encuentra, igualmente, electrum, plata y plomo. C. Domergue distingue las regiones meridionales, Turdetania, del resto de la Península. Sobre estas minas y las del sudeste, Estrabón conoce datos relativamente

[12] Varagne y Fabre, 1956, págs. 179-181, lám. XVI.
[13] Frank, 1956, pág. 15.
[14] Camporeale, 1988.
[15] Domergue, 1990, págs. 119-196.

precisos. Sobre las minas del resto de Hispania, las informaciones estrabonianas son vagas. No se conoce ninguna explotación de hierro en Sierra Morena a finales de la República Romana. No parece que la producción de hierro durante la República alcanzara cifras muy elevadas.

El mercurio se explotaba en Sisapo según testimonio de Cicerón (106-43 a.C.) (Phil., 2.19.48), y de Vitrubio, contemporáneo de Augusto (De Arch., 7.9.4), probablemente ya a finales de la República. Este autor escribe: «la preparación del minio se hacía antes en Éfeso, pero ha sido trasladada a Roma porque se han hallado en Hispania minas de este mineral, el cual se lleva a Roma donde hay personas especializadas en su preparación, cuyos talleres se encuentran entre el templo de Flora y el de Quirino». Vitrubio confirma las falsificaciones a las que alude Plinio: «Se adultera el minio con cal, pero esta adulteración se reconoce poniendo el minio sobre una plancha metálica que, calentada al rojo, hace que el minio parezca ennegrecerse. Si al enfriarse el minio recobra su primitivo color es minio natural, pero si continúa negruzco es que está adulterado.» Vitrubio indica que el mercurio se obtenía a partir del cinabrio. La obtención del cinabrio y su tratamiento se encontraba en manos de publicanos. Teofrasto (Perilithon, 58) conoce ya, a comienzos del helenismo, el cinabrio hispano: «hay también dos clases de cinabrio. El natural se encuentra en Iberia y es muy duro, semejante a la piedra». Según Trogo Pompeyo (Iust., XLIV.1.6), «no hay tierra alguna (Hispania) que ofrezca en mayor abundancia el minio».

Estrabón (III.2.9 y 5.11) menciona el estaño del noroeste, siguiendo a Posidonio, pero no parece que fue explotado por los romanos. El geógrafo griego cita el oro en roca y el aluvial de Turdetania, pero según C. Domergue no hay indicio alguno de que se produjera oro en esta época. Las explotaciones de oro aluvial se documentan en Hoyo de la Campana (Granada) y en Canilla de Baza. C. Domergue ha catalogado 22 minas de cobre, explotadas en tiempos republicanos; 19 se encuentran situadas en Sierra Morena, confirmadas por el dato de Estrabón (III.2.8-9; Diod., V.36.2); 2 en el sudoeste y una en el sudeste. 9 minas son de plomo y de plata. El cobre sólo aparece en los niveles superficiales. Las restantes sólo son minas de cobre. Ya habían sido explotadas en épocas anteriores. Principalmente en la Edad de Bronce. En tiempos republicanos, los distritos de cobre se localizaban, principalmente, en Los Pedroches y, sobre todo, en Córdoba y Montoro-Andújar. El centro más importante se encontraba en Cerro Muriano. Igualmente en Castro de la Mangancha, próximo a Algustrel (Lusitania). A final del siglo II a.C., se explotaban ya los filones de cobre en Riotinto. Las minas de plata eran las más numerosas en Hispania en época republicana. Casi siempre se trata de galena argentífera, de la que se obtenía plomo y plata. En las minas del sudoeste, la plata se obtenía por copelación y se necesitaba más cantidad de plomo que se traía de fuera, como parecen demostrarlo los lingotes de plomo fechados en época republicana llegados de Carthago Nova, hallados en la provincia de Huelva.

Los yacimientos de galena argentífera parecen indicar que en época republicana no se lograban grandes cantidades de plata y de plomo. 28 yacimientos se localizaban en Sierra Morena y 6 en el sudeste. Cada uno comprendía una o más fundiciones satélites, a las que hay que añadir las aisladas: 6 en Sierra Morena y 3 en el sudeste.

Algunas minas estaban compuestas por muchos campos de filones, como los Generos, el Picancillo, El grupo Arroyo, Las Morras en Sierra Cartagena. La mina La Loba tenía dos grandes filones al aire libre y la mina en el interior de la colina.

Las minas más importantes eran las de Carthago Nova, descritas por Polibio. La zona minera se extendía más de 70 km alrededor. Estas minas se mantuvieron en pleno rendimiento durante los siglos II y I a.C. Un segundo centro minero importante se encontraba en Mazarrón-Pedreras Viejas-Coto Fortuna, y el tercero en la Sierra Almagrera.

En Sierra Morena, la actividad minera era parecida. Las minas eran numerosas, pero estaban más dispersas y agrupadas por distritos a lo largo de la zona de plomo argentífero, al norte del Guadalquivir. La mina modelo de esta época es El Centenillo.

Las minas de cobre alternaban con las de plomo argentífero. C. Domergue calcula un rendimiento de más de 5 kg de plata por tonelada de plomo. La mayoría de los lingotes de plomo, procedentes de las minas hispanas, son de época republicana. Algunos provienen de minas de Sierra Morena, ya que se han encontrado próximos a los lugares de fabricación, como los de Cástulo y de El Piconcillo. Muchos se han hallado en Fuente Espri. La mina La Loba no ha dado ningún lingote estampillado. La mayoría de ellos se han encontrado en Carthago Nova. De la documentación histórico arqueológico y epigráfica deduce C. Domergue que el número más alto de minas son de plomo argentífero, como La Loba. El plomo es el subproducto del tratamiento de la galena. Los romanos buscaban ante todo la plata. Las explotaciones mineras romanas de Hispania, según la conclusión de C. Domergue, son en su mayoría minas de plata, a finales de la República Romana.

En el año 45 a.C., el triunfo de César en Hispania se basaba en la plata.

La epigrafía de los lingotes estudiados por C. Domerge[16] proporcionó los nombres de los explotadores de las minas. Interesan sólo al contenido de este trabajo los nombres de individuos o de sociedades que se fechan desde finales del siglo II a la primera mitad del siglo I a.C., que son los siguientes en la epigrafía de Carthago Nova:

C. Aquinus M. f (delfín, áncora)
M. Aquinus C. f.
Cn. Atellius T. f. Mene(nia tribu)
Cn. Atellius Cn. I. Búho
L. Aurunculeius L. [.] C[..]ta
L. Aurunculeius L. [.] At[...]
P. Cornelius L. f. Aim(ilia tribu). Pollio, Formian(us)
Laetilii Ferm (...?) (caduceo)
Soc. L. Gargilii T. f. et M. Laetilii M. I. (delfín)
C. Fiduius C. f. et S. Lucretius S. f.
Societ. S. T. Lucretiorum
C. Messius L. f. (delfín)
C. Pontilienus M. f. (delfín)
C. Pontilienus M. f., Fab(ia tribu)
Soc. M. C. Pontilienorum M. f.
T. Popillius N. f
M. Raius Rufus Fer(...) (caduceo)
Q. Seius P. f. Men(enia tribu), Postumus
P. Turullius M. f., Maic(ia tribu) (delfín)
P. Turullius Labeo (delfín)

[16] Domergue, 1990, págs. 253-277.

Q. Varius Hiberus

b) Halladas en las minas de Carthago Nova:
M. P. Roscieis M. E. Maic(ia tribu)

c) En el puerto de Carthago Nova:
M. Sex. Caluii M. f.
M. Dirius Malchio (delfín)
P. Nona P. f. Nuc(erinus?)
C. Nonius Asprenas
L. Planius L. f. (áncora)
C. Vtius C. f. (delfín, caduceo)
C. Vtius C. f. Menen(ia tribu)

d) Hallados en otro lugar pero parecidos a los anteriores:
L. Planius L. f. Russinus (áncora)
L. Planius L. f. Russinus
M. Planius L. f. Russinus
C. Vtius C. f. (delfín)

e) Relacionados con las minas de Cástulo:
T. Iuuentius et M. Lu[...] (delfín, gubernaculum)

2) Finales del siglo I a.C.-primer cuarto del siglo I d.C.:
Q. Aelius Satullus
Anteros Eros
P. Caecilius Popillus
L. Fla (...), C. Pom(...)
Q. Haterius Gallus (dos palmas)
Iulius Vernio (gubernaculum, palma)
T. Iuuentius T. l. Dusø
T. L (...) Osca
P. Postumus Rufus
Tanniber o T. Annius Ber(...)
M. Valerius Ablon (...) (palma, dolium)

La mayoría de las estampillas contienen nombres de individuos. Como hipótesis se puede proponer que algunos nombres designan a los propietarios de las minas, de donde provenía el metal, o el del arrendatario de las minas de dominio público, que disponía de los metales que extraía. Esta segunda hipótesis la encuentra C. Domergue más aceptable.

Las estampillas con un único nombre son 46. Las sociedades de varios individuos pueden ser dos individuos o dos hermanos. C. Domergue distingue dos grupos:

a) Estampillas con la mención SOC. o SOCIET.

Asociación de parientes

— Societ(as) S(purii et) T(iti) Lucreti(orum)
— Societ(as) M(arci et) G(aii) Pontilienorum M(arci) f(iliorum)

Asociación no de parientes

— Soc(ietas) L(ucii) Gargili(i) T(iti) f(ilii) et M(arci) Laetili(i) M(arci) l(iberti)

b) Estampillas sin mención SOC. o SOCIET.

Asociación de parientes

— M(arcus et) Sex(tus) Calui(i) M(arci) f(ilii)
— M(arcus et) P(ublius) Roscii M(arci) f(ilii) Marc(ia tribu)
— Laetilii(i) Ferm(...?)
— Minuciomm
— C.P.T.T. Caenicorum

Asociación de no parientes

— Anteros (et) Eros
— G(aius) Fiduius G(aii) f(ilius et) S(purius Lucretius S(purii f(ilius)
— T(itus) Iuuentius (et) M. Lu(cretius?)
— L. Fla (...), C. Pom (...)

En algún caso se mencionan libertos. También se documentan sociedades de publicanos, que son las menos numerosas:

Societ(atis) argent(ariarum) fod(inarum) mont(is) Ilucr(onensis?) galena
Societ(as) mont(is) argent(arii) Ilucro(nensis)
Nombre administrativo en abreviatura:
Soc(ietas o ii) Vesc(...)
Nombre completo:
[.....] soc(ietas) argent(aria) [...]

Las dos primeras recuerdan las fórmulas empleadas por Cicerón (Fam., 13.9.2; 13.9.3) para designar las grandes compañías de arrendatarios de su tiempo, como la Societas Vithyniaca, que disfrutaban de cierto grado de unidad, de autonomía y de estabilidad.

Estas dos compañías explotaban las minas de plata pertenecientes al Estado. Las compañías de publicanos estuvieron muy activas en torno a Mazarrón a finales de la República y en tiempos de Augusto.

Las siglas SC se han interpretado como societas castulonensis. En el Cerro del Plomo, la sigla SC se fecha en la primera mitad del siglo I a.C.

En Hispania están documentadas cinco sociedades, entre las que SC es la más importante. Controlaban las minas de El Centenillo y la fundición de Fuente Espri, a 30 km de Cástulo; y las minas de Posadas y Santa Eufemia al norte de la provincia de Córdoba.

El Cerro del Plomo pertenece al siglo I a.C., y la fundación de Fuente Espri a los tiempos de Claudio, lo que indica que la compañía trabajó en la región siglo y medio. La sigla SC se ha interpretado también como Sociedad Cordubense y aludiría a la capital de la Bética sede de la sociedad. Casi todos los objetos con las siglas SC han aparecido en Sierra Morena. Las restantes cuatro sociedades estaban activas en el siglo I a.C.

Durante el siglo II a.C., las explotaciones de las minas del Estado Romano en Hispania seguían el sistema descrito por Polibio, sistema que se desarrolló en las dos provincias hispanas Citerior y Ulterior.

La minería de oro en Hispania

F. J. Sánchez Palencia ha estudiado los inicios de las explotaciones auríferas en Hispania, que los romanos llevaron a cabo en Turdetania y regiones limítrofes con anterioridad a la reforma administrativa de los romanos. Los yacimientos, según este autor, son los siguientes:

1) Caniles (Caniles; Granada).
2) Cañada de Valderas (Pinos Genil; Granada).
3) Hoyo de la Campana (Granada; Granada).
4) Sierra de Peñaflor (Peñaflor y La Puebla de los Infantes; Sevilla).
5) Zona de Riotinto (Riotinto; Huelva).
6) Minas de Caveira (Grándola; Baixo Alemtejo).
7) Río Zézere (Vila de Rei, Ferreira do Zézare, Tomar; Castelo Branco y Santarém).
8) Minas de Escadia Grande (Alvares, Góis; Coimbra).
9) Montalvo (Constancia; Santarém).
10) Ortiga y Alvega (Abrantes y Mação; Santarém).
11) Mação (Mação; Santarém).
12) Ocreza-Pracana (Vila Velha de Ródao y Mação; Castelo Branco y Santarém).
13) Trapeiro (Cháo da Vá y Salgueiro do Campo; Castelo Branco).
14) As Portas de Ródão (Vila Velha de Ródão; Castelo Branco).
15) Charneca (Vila Velha de Ródão; Castelo Branco).
16) Ponsul-Monte Pombal (Castelo Branco; Castelo Branco).
17) Ponsul-Idanha-A-Nova (Idanha-A-Nova; Castelo Branco).
18) Aravil-Toulões (Idanha-A-Nova; Castelo Branco).
19) Rosmaninhal (Rosmaninhal; Castelo Branco).
20) Erges-Monfortinho (Monfortinho; Castelo Branco).
21) Bazagueda-Penamacor (Penamacor; Castelo Branco).
22) Minas de la Codosera (Alburquerque, San Vicente de Alcántara; Badajoz).
23) Ríos Salor y Sever, Membrio, San Vicente de Alcántara y Valencia de Alcántara (Cáceres y Badajoz).
24) Mina Chivote (Calzadilla; Cáceres).
25) Minas de la Sierra del Moro (Cadalso y Hernán Pérez; Cáceres).
26) La Nava de Ricomalillo (La Nava de Ricomalillo; Toledo).
27) Alva-Arganil (Sarzedo, Arganil, Coja; Coimbra).
28) Ceira-Góis (Serpins, Vila Nova de Ceira, Góis; Coimbra).
29) Penedono (Penedono; Viseu).
30) Las Cavenes de El Cabaco (El Cabaco; Salamanca).
31) Río Segura (Murcia).
32) El Molinillo (El Molinillo; Ciudad Real y Toledo).
33) Las Navas de Jadraque (Las Navas de Jadraque; Guadalajara).

Los procedimientos de extraer el oro, según Estrabón (III.2.8), obteniendo los datos de Posidonio, son mediante arrastre o utilizando una corriente de agua, o mediante excavación. El primer procedimiento es más frecuente que el segundo, según se ha indicado ya. Las minas hispanas de oro eran más famosas en época de Posidonio que las de la Galia Transalpina en el Cévennes Mons, y en el occidente de la cuenca del Ródano. De la descripción de Plinio (XXXIII.66-78) se desprende, según F. J. Sánchez Palencia[17], que las técnicas empleadas en las minas de oro de las tres provincias hispanas fueron las mismas, como lo confirman los hallazgos arqueológicos (Canales, Hoyo de la Campana, Cuenca del Tajo, La Codosera, Las Cavenes de El Cabaco, El Molinillo). Las técnicas mineras empleadas en las minas del noroeste hispano no son autóctonas, sino que eran seguidas ya en otras regiones de Hispania y

[17] Sánchez Palencia, 1983; Sánchez Palencia y Fernández Pose, 1985; Fernández Pose y Sánchez Palencia, 1988; Domergue y Sillières, 1977; Domergue y Martín, 1977; Blázquez, 2000, págs. 410-460.

procedían de otras regiones más avanzadas culturalmente, como Egipto, minas de oro descritas por Agatarquides de Cnido en tiempos de los Ptolomeos (Diod., 3.12.1, 14.5) y por Focio (Agatarch, Apphot., 523-29), en cuya descripción aparecen los principios que después se documentan en las explotaciones del oro en Hispania, así como el tratamiento de enriquecimiento y lavado; lavaderos del Laurion, en los que el canal es un paralelo claro para las agogae de Plinio y para los llamados morteros del noroeste peninsular (Tresminas en el norte de Portugal; Bachicon de Fresnedo y Cecos en Asturias; Castropodane, Andiñuela y Pozos en León); en yacimientos auríferos primarios como en El Molinillo (Ciudad Real) y Toledo, según F. J. Sánchez Palencia. En las minas de oro de Macedonia y de Tracia ya desde los años de Platón (Plt., 303d-e) e Hipócrates (Hp., Vict., I.20), en el siglo V, se aplicaban para el proceso de enriquecimiento y refinamiento la trituración, el lavado y la fundición después seguidos por los romanos. En los placeres de la cuenca del río Dora Baltea entre los salassios de la Galia Cisalpina, se utilizaban canales (Str., IV.6-7), que son los únicos precedentes de los corrugi del sudoeste hispano. Este uso de canales está atestiguado en el año 143 a.C., por Dion Casio (XII.74.2); en esta región se documentan los dos tipos de explotación del oro que menciona Estrabón (II.2.8) para Turdetania.

En el Nórico, el oro se obtenía del lavado de arenas fluviales auríferas. A mediados del siglo II a.C., los itálicos se desplazaron al territorio de los tauriscos para hacer negocios (Str., IV.6.12; Pol., XXXIV.10.10). En los yacimientos secundarios de la región de Aquileia, se utilizaba el agua para las labores de obtener oro. Al igual que en los aluviones de Hispania.

Estos ejemplos son los precedentes de los sistemas de explotación seguidos por los romanos, para obtener oro según F. J. Sánchez Palencia, lo que consideramos seguro.

Tres minas explotadas por los romanos en época republicana en Hispania son importantes para conocer el ambiente de unas explotaciones mineras poco más o menos contemporáneas de la mina La Loba.

Mina El Cardal

La primera es el yacimiento minero de El Cardal, en la comarca de Guadix, estudiado por C. González Román, A. M. Adroher y A. López Marcos[18]. Es un recinto fortificado de los siglos III-II a.C., en los altiplanos de la provincia de Granada, cubierto de escorias de hierro. Este yacimiento presenta características análogas a las del vecino yacimiento del Peñón de Arruta[19]. Se trata de un recinto amurallado doble, construido sobre un montículo. El primer recinto amurallado rodea el cerro, y el segundo la parte superior. Los dos recintos carecen de torres o de bastiones. La puerta de ingreso está formada por un vano simple. Entre ambos recintos se distribuyen posibles viviendas de unas dimensiones de 6×4 y de 4×4 m. La extensión de otro grupo de viviendas es de 7×4 m. Seguramente existía una calle entre los muros. Son las viviendas de los mineros, muy superiores a las de La Loba.

El recinto superior no se adaptó a la topografía del terreno. Es de planta rectangular y tenía una torre maciza en el ángulo noroccidental. La puerta de ingreso es pa-

[18] González Román, Adroher y López Marcos, 2001, págs. 199-220.
[19] González Román, Adroher y López Marcos, 1997, págs. 199-220.

recida a la del primer recinto. Las dimensiones de este segundo recinto son 22 m de ancho, en dirección norte-sur, y 60 m de largo, en dirección este-oeste, lo que hace una superficie total de 1.320 m^2. La anchura máxima de los muros es de 2 m.

En el ángulo nororiental del recinto interno no se rastrean restos de continuidad de la muralla. Sí parece existir una posible torre de planta trapezoidal con muros superiores a los conservados en el resto del recinto.

El interior es un espacio de las mismas características que el anterior.

Nada de esto se observa en la mina La Loba, donde no hay ni murallas, ni torres; aunque la topografía del terreno lo permitía, no debieron ser necesarias. El asentamiento fue ocupado ya en la época argárica, y en el ibérico tardío. También próximo a la mina La Loba hay un asentamiento de la Edad del Bronce y casas excavadas en la roca.

La cultura material recogida son cerámicas de engobe rojo indígenas y ánforas con perforaciones en el umbo, tipo Montilla, que se datan en la fase inicial de ocupación del recinto, en el siglo III a.C., fecha más antigua que los inicios de los trabajos mineros a finales del siglo II a.C. En la mina La Loba se continuó trabajando en el yacimiento durante todo el siglo II a.C., como lo prueban los fragmentos de cerámica campaniense A y de ánforas itálicas republicanas. En la mina La Loba también se ha recogido cerámica campaniense, pero más reciente, y ánforas itálicas, lo que prueba que los explotadores de ambas minas eran publicanos de procedencia itálica. En El Cardal, al igual que en La Loba, ha aparecido cerámica campaniense B, lo que prueba que ambas minas fueron coetáneas por lo menos algunos años.

Las ánforas ibéricas permiten datar los inicios de la ocupación en El Cardal en el siglo III a.C. Otras ánforas son ya del siglo II a.C. En El Cardal se debió trabajar inmediatamente después de la conquista romana de Hispania. La cerámica ibérica está escasamente representada. Son frecuentes los platos. La cerámica fecha este yacimiento granadino entre el siglo III y los comienzos del siglo I a.C. Los inicios de la explotación de El Cardal debieron ser anteriores a la llegada de los romanos, confirmado según indican C. González Román, A. Androher y A. López, lo escrito por Polibio (X.38.7), Diodoro (V.36.1) y Estrabón (III.23; III.2.8-11; III.4.2; III.4.6) de que las minas fueron explotadas en época ibérica.

No hay que descartar, como escriben estos investigadores, que fueran los cartagineses los que la explotaran, como la mina de Baebelo (Plin., XXXIII.96-98), que lo fue por Aníbal, quien percibía 300 dracmas diarios. Los Bárquidas necesitaban ingresos muy altos para pagar a las tropas mercenarias hispanas, ya que celtíberos y lusitanos eran la columna vertebral del ejército que invadía Italia (Liv., XXI.43.8). El ejército cartaginés que atacó Sagunto a las órdenes de Aníbal estaba formado en gran parte por tropas ibéricas (Pol., III.33-50).

Además de estas dos minas, en los altiplanos de Granada y zonas vecinas se conocen otras explotaciones del siglo II a.C., como los depósitos aluviales auríferos de Carriles de Baza, con técnicas de explotación semejantes a las empleadas en las minas del noroeste hispano, o las explotaciones de la Sierra de Gador, principalmente del Barranco del Rey, del siglo II a.C. En ambos yacimientos perdura la cultura indígena, dentro ya de explotaciones romanas. Estos elementos iberos no están presentes en la mina La Loba. A comienzos del siglo I a.C., se abandonan varias minas en el sur, como La Loba y El Cardal. A mediados del siglo cesaron los trabajos en El Centenillo, al igual que en la mina Diógenes (Ciudad Real). Ambas se interrumpieron, quizá, con motivo de las guerras civiles. El abandono de las minas La Loba y El Cardal está lejos de los sucesos de la guerra sertoriana en torno al 80 a.C. Los almacenes

de la mina La Loba se incendiaron, lo que permitió conservarlos intactos, y la explotación minera se abandonó.

Los mencionados investigadores de la Universidad de Granada no encuentran indicios serios en la guerra civil para el cese de estas minas, que parece debió ser anterior, por lo que muy acertadamente buscan otras explicaciones relacionadas con las mismas explotaciones mineras.

Piensan estos autores que el abandono de El Cardal, a principios del siglo I a.C., pudo estar determinado por problemas vinculados a la extracción del mineral en la zona próxima al recinto, por la explotación de otros yacimientos más rentables, o por una reordenación del control de las explotaciones, centralizado en el nuevo recinto fortificado del Peñón de Arruta, distante de El Cardal 12,6 km. Estos recintos fortificados, vinculados a explotaciones mineras, están bien atestiguados en la provincia de Jaén, como en Los Escoriales (Andújar), los Palazuelos, Salas de Galiarda (Baños de la Encina), o la Torrecilla (La Carolina), que ofrecen claras diferencias constructivas entre ellos; ya han observado diferencias notables los citados autores entre las murallas de El Cardal y del Peñón de Arruta. La técnica de El Cardal es más bien indígena, y la del Peñón de Arruta romana. Las numerosas escorias de El Cardal prueban que el mineral se trabajaba a boca de mina al igual que en La Loba. C. González Román, A. Androher y A. López piensan que habría guarniciones militares, que vigilaban a los mineros.

Somos de la opinión de que no hay que descartar el peligro de razias lusitanas en la provincia Ulterior, que motivarían la defensa de algunas minas. Así, en el año 112 a.C., el pretor de la provincia Ulterior, L. Calpurnio Pisón Frugi, combatió a los lusitanos en la provincia (App., Ib., 99). En este mismo año, Rufo Festo (Brev., 5.1) escribe: «sometidos por manos de Décimo Bruto los rebeldes lusitanos de Hispania, más tarde de Sila (posiblemente M. Junio Silano, cónsul del 109 y que en el 112 sería pretor de la Ulterior, sucesor de Pisón, muerto durante su pretura) fue enviado contra los hispanos en rebeldía». En el año 109 a.C., Q. Servilio Cepión, pretor de la Ulterior, venció a los lusitanos (Eutr., 4.27). En el año 105 a.C., el ejército romano fue destrozado por los lusitanos (Obs. Al año 105).

En el año 102 a.C., Marco Mario utilizó a los celtíberos contra los lusitanos (App., Ib., 100). En el año 101-100 a.C., vencidos los lusitanos, quedó pacificada la Hispania Ulterior (Obs. Al año 101). L. Cornelio Dolabella, hijo de Paulo, procónsul de la Hispania Ulterior, venció a los lusitanos y celebró el triunfo en el año 98 a.C. (CIL, I, 2, 1.177). En el año 99 se sometió a los lusitanos rebeldes..., en Lusitania se luchó con éxito por parte de los romanos. P. Craso, padre del famoso triunviro, cónsul del 97 a.C., triunfó en el 93 a.C. por sus victorias en la provincia Ulterior, que debían ser contra los lusitanos. Craso, el célebre triunviro, según cuenta Plutarco en la Vida de Craso, II, tenía muchas minas de plata que debían encontrarse en Hispania y eran propiedad suya, donde estuvo con su padre cuando éste desempeñó la pretura, 96-94 a.C. Publio Cornelio Escipión Nasica guerreó contra los lusitanos (Obs. Al año 99).

La confirmación[20] de estas razias lusitanas sobre la Bética es la ocultación de tesorillos de monedas por estos años: Marruliales de Córdoba, 109-108 a.C.; Almadenes de Pozoblanco, 108 o 107 a.C.; El Centenillo, 106 a.C.; Albanchez, la misma fecha; Torres o Cazlona, 105 a.C.; Torre de Juan Abad, 105 a.C.; Castillo de las Guardas, 105 a.C.; Córdoba, 105? a.C.; Aznalcollar, 104 a.C.; El Centenillo, la misma

[20] Blázquez, 1974, págs. 214-215.

fecha; Cogollos de Guadix, 104 a.C.; Santa Elena, 103 a.C.; Puebla de los Infantes, 115-103? a.C.; Riotinto, 102 a.C.; El Centenillo, 102 a.C.; Cástulo, 101 a.C.; La Oliva, 101 a.C.; Mogón, 101 a.C.; Almadenejos, 100 a.C.; Orce, 100 a.C.; Azuel-Villa del Río, Mogón II, Fuensanta, Fuenteovejuna o Alcornocal, y La Carolina, todos ellos de finales del siglo II o inicios del siglo I a.C.

Como indica la ocultación de estos tesoros de monedas, según Chaves[21], la última década del siglo II a.C., y los comienzos del siglo I a.C., fueron de cierto peligro en la provincia, que pensamos se debía a las razias de los lusitanos sobre el mediodía peninsular.

El yacimiento de El Cardal tiene la gran novedad de ser de hierro, al igual que el Peñón de Arruta.

Peñón de Arruta

El Peñón de Arruta, en Jerez del Marquesado, Granada, tiene la misma cronología que el anterior yacimiento minero de El Cardal y que la mina La Loba, como se indicó ya. En la provincia de Granada, tan sólo C. Domergue menciona tres explotaciones mineras: El Cerro del Conjuro, en el término de Busquistar; el Hoyo de la Campa, en el término de Granada, con posible ruina montium en Lancha de Cenes, y el río Galopón en el término de Baza. Algunos topónimos e hidrónimos recogidos por C. González Román, A. M. Androher y A. López, en el Marquesado del Zenete, probarían la existencia de posibles explotaciones mineras en la Antigüedad, como Ferreira y Lanteira, derivados respectivamente del latino *ferraria* y *argentum* o *argentaria*. Lingotes de plomo con la marca L.S.REX han aparecido en Carizayar, Granada. El plomo de Gador descubierto en el Barranco del Rey se halló en una mina de galena argentífera. Se data en la segunda mitad del siglo II a.C. Se supone que es un protocolo comercial. Monedas de Cese, ciudad próxima a Granada, van marcadas con la sigla SC. El Peñón de Arruta se encuentra situado en las estribaciones de Sierra Morena. Tiene venas de hematites con un porcentaje de hierro de entre el 55 y el 65 por 100.

El Peñón de Arruta es un asentamiento amurallado con una superficie intramuros de 4.535 m^2 y un perímetro de muralla de 274 m, y está situado a una altura de 1.433 m. El yacimiento fue explotado en la Edad del Cobre durante la cultura de El Argar y durante el Ibérico Pleno. Destaca la presencia de cerámicas ibéricas, que en su mayoría corresponden al Ibérico Pleno y que perduran hasta el Ibérico Tardío. Han aparecido así ánforas itálicas republicanas, como en las minas de Arruta y de La Loba. Un fragmento pertenece a la campaniense B, cerámica también localizada en La Loba. Un pondus de plomo de la libra latina de 272 g estaría en función del control del mineral. Un fragmento de asa está resellado con la inscripción REX.

El yacimiento consta de muralla, de hábitat y de instalaciones para la decantación del mineral. La anchura de la muralla oscila entre 1,05 y 1,5 m. Durante estos años se detecta una gran actividad en las explotaciones mineras, como en Cerro Muriano y en La Loba, en Córdoba; en Los Escoriales, en El Centenillo y en Fuente Espri, en Jaén; en Cabezo Rajado, en Mazarrón y en Coto Fortuna, en Murcia.

En Los Escoriales había también una hipotética cisterna. La muralla de Arruta se parece a la de Palazuelos. El paralelo, sin embargo, más próximo a la muralla, como muy

[21] Chaves, 1986, págs. 489-491.

acertadamente han señalado C. Gónzalez, A. M. Adroher y A. López, se encuentra en la explotación de Palas de Galiarda, distante 8 km al nordeste de Baños de la Encina (Jaén), con torres cuadradas también. La explotación minera de Arruta seguiría un modelo implantado por los romanos a partir de finales del siglo II a.C. En el recinto se incluían las viviendas y las instalaciones industriales. La mina La Loba sigue otro patrón.

En las explotaciones mineras de El Centenillo, de galena argentífera, del Mirador, de Pelaguindas y de Perdiz, los materiales de construcción son pizarras y micasquistos. La muralla está construida a piedra seca, no en talud. Las piedras están talladas en el exterior. Tres torres de planta rectangular, de 5,5 × 7,5 m, atraviesan la muralla. La superficie del hábitat es de 18 m². El recinto tiene una puerta de acceso de 2 m de anchura. Las unidades del hábitat se adosaban a la muralla, e igualmente se encuentran en el centro del recinto. En el centro del yacimiento se halla una cisterna excavada en la roca de 4,59 × 3,63 m. En las proximidades de La Loba hay un pozo y un arroyo faldeaba la colina. En el lado nordeste, en la ladera meridional del poblado, se hallaron grandes cantidades de escorias de hierro. Próximos a las escorias se colocaban los hornos de adobe. Los procesos de elaboración del mineral serían: calentamiento del mineral en el horno, fundición y forjado. Escorias y adobes están asociados a los muros.

La explotación duró desde el 125 a.C. a los orígenes del principado. El tratamiento se hacía en fundiciones localizadas alrededor, la Tejeruela, La Fabriquilla, el Cerro del Plomo, donde se realizaba la fusión de la galena argentífera y la copelación del plomo, actividades que en la mina La Loba se hacían a boca de mina. Esta última mina está cubierta de pequeñas cazoletas excavadas en la roca de granito para triturar el mineral. Las siglas REX se documentan en Canjayar. Indican una concesión de la explotación de la mina a privados. El possessor de Canjayar y del Peñón de Arruta sería el mismo.

Valderrepisa

Este poblado está cruzado por una calle con canalización de agua que vierte en una arqueta de plomo de la que parten dos tuberías. Tiene 17 recintos, y en el extremo de la calle y enfrente de ellos se encuentran varias habitaciones de mayor tamaño. En el centro del área excavada se halla una zona rellena de escorias de plomo fundido y tierra quemada. A esta zona llegan varias canalizaciones de agua[22].

En el tercer sector, situado en el extremo meridional del yacimiento y a nivel superior de los anteriores, se encuentran cuatro departamentos comunicados entre sí, de uso doméstico, y otros seis recintos rectangulares, estrechos y alargados. Podían estar dedicados al lavado, a juzgar por las escorias de fundición y la presencia de una tubería. Unas habitaciones debían servir de viviendas y otras guardarían los instrumentos de trabajo, o sacos de mineral. Serían quizá almacenes de alimentos, o lavaderos de mineral. Las características constructivas son similares a las de La Loba. La duración de este poblado minero va de mediados del siglo II a la mitad del siglo I a.C. Después fue abandonado. La mayoría de las ánforas y de las cerámicas campanienses son de fabricación local. La galena primero se lavaba y después se fundía. El mineral es semejante al procedente de las minas del Valle de Alcudia, como La Romanilla, La Veredilla y la zona de La Carolina y Linares. Otra fundición localizada en el tér-

[22] Fernández y García Bueno, 1993, págs. 25-50.

mino municipal de Fuentecaliente es La Dehesa, a 4 km de Valderrepisa. El mineral analizado tiene un fuerte componente de plomo, en torno al 70 por 100, y fue refundido varias veces. La composición es parecida a la que presenta la mina Diógenes.

Esta mina debió ser controlada por la *societas castulonensis* o *cordubensis*, al igual que la mayoría de las minas de Sierra Morena. La mayoría de los instrumentos mineros están fabricados de plomo. Este yacimiento minero pudo vincularse a Sisapo, que dista 40 km. Se relacionó, seguramente, con la mina Diógenes, que dista sólo 12 km. La organización y la explotación de la fundición posiblemente estuvieron en manos de alguna compañía, como los *socii sisaponenses* o la *societas castulonensis*. Se trabajaba con esclavos.

Según C. Domergue, las explotaciones mineras de Sierra Morena se dejaron de trabajar a mediados del siglo I a.C., posiblemente con ocasión de la guerra civil. La mina de Valderrepisa es un ejemplo.

J. García Romero[23] ha estudiado recientemente la minería en la Córdoba romana. Recuerda el autor, siguiendo a Domergue, que las minas y las fundiciones romanas de época republicana son en Hispania: 1 en Huelva y en el Alentejo, 2 en Almería, 8 en Murcia, 8 en Ciudad Real, 7 en Jaén, 5 en Badajoz y 34 en Córdoba. La mayoría de las minas de Sierra Morena no se explotaron hasta finales del siglo II a.C. El autor concede gran importancia, como nosotros, a la ocultación de tesoros de plata. Relaciona igualmente la ocultación de los tesoros de monedas con las razias lusitanas del 109-99 a.C.

Bibliografía

AA.VV., *El Oro de la España Prerromana. Revista de Arqueología*, Madrid, 1989.

Bernárdez Gómez, M. J. y Guisado Di Monte, J. C., «Las explotaciones mineras de lapis specularis en Hispania», en *Artifex Ingeniería romana en España*, Madrid, 2002.

Blázquez, J. M., *La Romanización*, Madrid, 1974.

— *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1978a.

— *Historia económica de la Hispania Romana*, Madrid, 1978b.

— *Historia de España II.1. España Romana*, Madrid, 1982.

— *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad I*, Madrid, 1988.

— «Las explotaciones mineras y la romanización de Hispania», en J. M. Blázquez y J. Alvar (eds.), *La Romanización de Occidente*, Madrid, 1996.

— *Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad. Estudios de Arqueología, historia y arte*, Madrid, 2000.

Broughton, T. R. S., «Roman Asia Minor», en T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome IV*, Paterson, 1959, págs. 620-630.

Camporeale, G. (coord.), *L'Etruria mineraria*, Milán, 1988.

Charbonneaux, J., Martin, R. y Villard, F., *Grecia Helenística*, Madrid, 1971.

Chaves, F., *Los tesoros en el sur de Hispania: conjuntos de denarios y objetos de plata durante los siglos II y I a.C.*, Camas, 1986.

Coelho Ferreira Da Silva, A., *A cultura castreja no noroeste de Portugal*, Paços de Ferreira, 1986.

Cunchillos, C., *Mármoles hispanos: su empleo en la España Romana*, Zaragoza, 1988.

Domergue, C., *Catalogue des mines et fonderies antiques de la Péninsule Ibérique I-II*, Madrid, 1987.

— *Les Mines de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité Romaine*, París, 1990.

[23] García Romero, 2002.

DOMERGUE, C. y MARTIN, Th., *Minas de oro romanas de la provincia de León*, Madrid, 1977.
DOMERGUE, C. y SILLIÈRES, P., *Minas de oro romanas de la provincia de León*, I, Madrid, 1977.
FERNÁNDEZ, M. y GARCÍA BUENO, C., «La minería romana de época republicana en Sierra Morena: el poblado de Valderrepisa (Fuencaliente, Ciudad Real)», *MCV*, XXXIX, 1, 1993, págs. 25-50.
FERNÁNDEZ POSSE, M. D. y SÁNCHEZ PALENCIA, J., *La corona y el castro de Corporales II. Campaña de 1983 y prospecciones en La Valdería y La Cabrera (León)*, Madrid, 1988.
FRANK, T., *Rome and Italy of the Republic*, Paterson, 1959.
GARCÍA ROMERO, J., *Minería y metalurgia en la Córdoba Romana*, Córdoba, 2002.
GONZÁLEZ ROMÁN, C., ADROHER, A. M. y LÓPEZ MARCOS, A., «El Peñón de Arruta (Jerez del Marquesado, Granada). Una explotación minera romana», *Flor*, 11.8, 1997, págs. 199-220.
— «El Cardal: un yacimiento minero en la comarca de Guadix», *Flor*, 12, 2001, págs. 199-220.
GRENIER, A., «La Gaule Romaine», en T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome IV*, Paterson, 1959, págs. 455-464.
HAYWOOD, R. M., «Roman Africa», en T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome IV*, Paterson, 1959, págs. 3-119.
HEICHELHEIM, F. M., «Roman Syria», en T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome IV*, Paterson, 1959, págs. 123-257.
LARSEN, J. A. O., «Roman Greece», en T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome IV*, Paterson, 1959, pág. 313.
POLLITT, J. J., *El arte helenístico*, Madrid, 1989.
RADDATZ, K., *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des 3. bis zur Mitte des I Jahrhunderts von Chr. Geb.*, Berlín, 1969.
RAMALLO, S. y ARANA, R., *Canteras romanas de Cartago Nova y alrededores (Hispania Citerior)*, Murcia, 1987.
SÁNCHEZ PALENCIA, J., *La explotación de oro de Asturias y Gallaecia en la Antigüedad*, Madrid, 1983.
— «Las explotaciones de oro en la Hispania Romana: sus inicios y sus precedentes», en C. Domergue (coord.), *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas II*, Madrid, 1989, págs. 35-49.
SÁNCHEZ PALENCIA, J. y FERNÁNDEZ POSSE, M. D., *La corona y el castro de Corporales (Truchas, León). Campañas 1978 a 1981*, Madrid, 1985.
VARAGNE, A. y FABRE, G., *L'Art Gaulois*, Mulhouse-Dornach, 1956.

Capítulo V

Tiberio en Hispania

Educación militar de Tiberio

Los escritores griegos y romanos han dejado en sus escritos algunos pocos datos sobre las relaciones de Tiberio con Hispania[1]. Algunos son importantes, como que el futuro emperador, a la edad de 16 años, tuvo durante la Guerras Cántabras, 26-25 a.C., su primer contacto con el ejército como *tribunus militum*, según Suetonio *(Tib.,* IX), que escribió la *Vida de los doce Césares* en la década del 120, y consultó los archivos estatales en Roma. Las guerras hispanas habían sido la gran maestra militar de Aníbal; de Escipión el Africano, que arrojó en el 206 a.C. a los cartagineses de Hispania, y los venció definitivamente en Zama en el 202 a.C.[2]; de Mario, el gran renovador del ejército romano que presenció la caída de Numancia en el 133 a.C.; de Pompeyo, que vino a Hispania durante la guerra sertoriana (80-72 a.C.), y derrotó a Sertorio; de César, que visitó Hispania tres veces, como cuestor de la Ulterior, en el año 68 a.C., como pretor en el 61-60 a.C. derrotando a los lusitanos y llegando a Gallaecia, y durante la guerra civil contra los pompeyanos, logrando derrotarlos en Munda, en el 44 a.C.; de Augusto, que dirigió personalmente las Guerras Cántabras en el año 27 a.C. y durante su 8.º y 9.º consulados en los años 26 y 25 a.C. residió en Tarraco. Todos los grandes generales romanos de los dos últimos siglos de la República se formaron militarmente en Hispania, salvo Sila y Craso, el último estuvo aquí pero huido de Roma durante el gobierno del partido democrático.

Suetonio *(Tib.,* XLII) recoge algunos otros datos sobre Tiberio en Hispania, como que era aficionado al vino, por lo que bromeando se le llamaba *Biberius*, en lugar de *Tiberius*. Presidió con Marcelo, el pariente de Augusto, ejerciendo las funciones de edil, los juegos organizados en honor de los triunfos sobre los cántabros y astures (Dio Cass., LIII.26.1) en el campamento.

---

[1] J. M. Blázquez, *El Mediterráneo y España en la Antigüedad*, Madrid, 2003, págs. 25-30. Sobre Tiberio: G. D. Schotter, *Tiberio*, Madrid, 2002; B. Levick, *Tiberius the Politician*, Londres, 1976; G. Marañón, *Tiberio. Historia de un resentimiento*, Madrid, 1998. Agradezco a los profesores J. Abascal y A. Canto las indicaciones, sugerencias y bibliografía incorporadas al texto.

[2] J. Cabrero, *Escipión, El Africano. La forja de un imperio universal*, Madrid, 2000.

En las Historias de los escritores Tácito y Dion Casio se conservan algunos datos referentes a Tiberio emperador en relación con Hispania. Se sigue un orden cronológico en lo posible. Al recibirse la noticia en Germania de la muerte de Augusto acaecida en el año 14 y la subida al poder de Tiberio, las legiones de Germania y Galia se sublevaron. Germánico las pacificó. Tiberio se maravilló de estas revueltas, que él comprendería de las legiones de Hispania, que no le conocían, no de las de Germania, que le conocían.

En el año 15 (Tac., *Ann.*, I.78.1), Tiberio autorizó a los habitantes de Tarraco, capital de la provincia Tarraconense, edificar un templo en favor del divino Augusto. La ciudad, en la que Augusto residió durante las Guerras Cántabras, y que era adepta al fundador del principado, en vida, le consagró un altar representado en las monedas. Este templo de Tarragona es el primero levantado a Augusto en Occidente, que contó con templos consagrados a él en vida, como en Pérgamo y en otros lugares de Asia Menor. El templo se construyó al este de la Catedral, en la parte más elevada de la ciudad[3].

En el año 20 se celebró el proceso muy famoso en su tiempo contra Cn. Calpurnio Pisón, al que un delator de mala nota, L. Fuicinio Trión, le acusó de haber administrado mal, o sea de robar, en la administración de una provincia hispana. El ladrocinio de los gobernadores en la administración de Hispania era viejo. En el año 149 a.C., Catón, con 85 años de edad, defendió a los lusitanos contra Galba, que había vendido a parte de los varones lusitanos y a todas las mujeres y niños (Liv., *Per.*, 49; Val. Max., VIII.7.1; IX.6.2; Cic., *Brut.*, LXXX, LXXXXIX). La defensa de Catón fue muy famosa, pues la mencionan varios escritores: Plutarco *(Cato,* 15), Tácito *(Ann.*, III.66) y Ps. Asconio (134, Orelli).

En el año 21 en Roma se tenía miedo de que la rebelión de los galos Sacroon y Floro se extendiera a Hispania (Tac., *Ann.*, III.49.1).

En el año 23 en Hispania se encontraban acuarteladas tres legiones: la *VI Victrix,* la *X Gemina* y la *IV Macedonica* (Tac., *Ann.*, IV.5.1)[4]. Estrabón (III.3.8) escribe: «Tiberio, por indicación de Augusto, su predecesor, ha enviado a estas tierras (cántabros y astures), un cuerpo de tres legiones, cuya presencia ha hecho mucho no sólo pacificando, sino también civilizando una parte de estos pueblos.» La noticia es anterior al 14, año de la muerte de Augusto.

El saqueo de las provincias hispanas por parte de los gobernadores, enviados por Tiberio, continuó, pues en el año 23 a Vibio Sereno se le desterró por violencia pública, o sea por la mala administración de una provincia, que se ha supuesto que fue la Bética (Tac., *Ann.*, IV.13.2).

Hispania estaba muy vinculada a Tiberio, como lo demuestra que en el año 25 la Bética solicitara del emperador un permiso para edificar un templo dedicado a Tiberio y a su madre Livia (Tac., *Ann.*, IV.37.1). El emperador no lo autorizó. Según

[3] Th. Hauschild, «Römische Konstruktionen auf der oberen Stadtterrasse des antiken Tarraco», *AEA*, 45-47, 1972-1974, págs. 3-44.

[4] J. M. Roldán, *Hispania y el ejército romano. Contribución a la Historia social de la España Antigua*, Salamanca, 1974, págs. 194-198, 199-201, 205-208.

Tácito, Tiberio admitió que a Augusto se le levantaron templos en vida en Asia, no en el Occidente, pero él se consideraba un mortal.

Entre los años 25-34, el legado Arrincio administró la provincia Tarraconense en ausencia. Suetonio *(Tib.,* LXIII) confirma esta política de Tiberio:

> Por dos veces asignó provincias a los consulares sin atreverse luego a hacerlos partir lejos de él, los retuvo hasta que les hubo dado sucesores, muchos años más tarde, sin que ellos hubieran abandonado Roma, y, mientras tanto, como ellos conservaban el título de su cargo, llegó hasta confiarles, regularmente, numerosas misiones, que ellos tenían que ejecutar por medio de sus lugartenientes y sus subordinados.

En el año 25, L. Calpurnio Pisón, *legatus Augusti propraetore* de la Tarraconense, fue asesinado. Tácito *(Ann.,* IV.45) cuenta detalladamente el caso:

> Un ciudadano de Tiermes, en plena calzada se arrojó sobre el legado de la provincia, y lo asesinó de una sola herida. La situación de la provincia era totalmente tranquila. Después huyó a caballo, y se refugió en una zona de bosques. Abandonó el caballo. Se refugió en lugares ásperos e inaccesibles, y huyó de sus perseguidores, a los que eludió durante mucho tiempo. El caballo fue capturado y llevado a las aldeas vecinas y de este modo se descubrió quién era el dueño. El hombre fue descubierto y obligado mediante la tortura a denunciar a sus cómplices. Gritó en su lengua, que se le interrogaba en vano, que si llamase a sus compañeros a asistir, no había tormento atroz que le obligase a descubrir la verdad. Al día siguiente, mientras se le conducía al interrogatorio, se escapó de la guardia, y se dio un golpe tan fuerte en la cabeza contra una piedra que murió. Se creía que Pisón fue asesinado a continuación de un complot de los habitantes de Tiermes[5], por pretender las rentas públicas con mayor violencia de la que podían aguantar aquellos bárbaros.

Este caso demuestra que todavía en la época del gobierno de Tiberio se hablaba la lengua celtibérica en Tiermes, y que los malos gobernadores, que saqueaban las provincias, eran muchos. Dion Casio (LVIII.8.3) menciona a un gobernador de Hispania, que lo fue durante 10 años, enemigo del todopoderoso Sejano.

En el 33 se acusó a Sexto Mario, posible descendiente de Mario, que tenía ricas minas de oro y de plata en Sierra Morena, de incesto cometido con su hija, que era bellísima. Se le despeña desde la Roca Tarpeya. Según Tácito *(Ann.,* VI.19.9), la acusación fue un pretexto para confiscar las minas, que pasaron ilegalmente al emperador, aunque se encontraban en la Bética, administrada por el Senado. Pocos años después, Plinio *(N.H.,* XXXIV.41), que conocía bien Hispania por haber sido procurador en época flavia hacia el 73, y manejaba los archivos estatales, alaba el cobre mariano, llamado cordubense, por encontrarse próximas a Córdoba, la capital de la Bética, las minas. Una inscripción hallada en Córdoba menciona a *Corinthius Sexti Marii ser(vus) (CIL,* II.2269). En época flavia, un liberto imperial era procurador de los Montes Marianos *(CIL,* II.1179 = Desseaux I.1591), y en Ostia, puerto de Roma, trabajaba otro *proc(urator) massae Marian(ae).* En Cerro Muriano, al norte de Córdoba, se han descubierto unas gigantescas galerías que podían ser las de las minas de Sexto Mario. Las minas eran de oro, plata y cobre. Según Dion Casio (LVIII.22.2), la cau-

[5] J. L. Argente *et al., Tiermes I-II-III,* Madrid, 1980, 1984, 1994.

sa de la desgracia de Sexto Mario se debió a que el padre no entregó a su hija a los deseos amorosos del emperador.

Suetonio *(Tib.,* XLI) acusa a Tiberio de que después que se marchó a Capri, en el año 26, dejó Hispania y Siria muchos años sin legados consulares. Se desentendió del gobierno de ellas. Más adelante de su *Vida de los doce Césares (Tib.,* XLIX.2), escribe: «además en las Galias, en Hispania, en Siria y en Grecia, a personajes importantes se les confiscó sus bienes, por las acusaciones más desvergonzadas y banales. El único crimen, por ejemplo, imputado a algunos de ellos fue que guardaban su fortuna familiar en dinero». El caso de Sexto Mario cae dentro de estas acusaciones, pero debió haber otros muchos. Es un precedente para las confiscaciones de Nerón, que se apropió de las tierras del África Proconsular que pertenecían a 6 propietarios que se la repartían. Este párrafo da a entender que Tiberio se había desentendido de la administración de Hispania y de otras provincias, siendo el emperador el mejor administrador del Imperio Romano, que tuvo Roma, en opinión de Momsen.

Estos acontecimientos son pocos y poco significativos, salvo la confiscación de minas de Sexto Mario, y la construcción del templo al divino Augusto. Hispania estos años estuvo completamente tranquila. No hay sospecha de rebeliones militares, ni de poblaciones, ni de gobernadores. Los cántabros y astures estaban pacificados al asentarlos en las llanuras.

La escultura en época de Tiberio

Retratos de miembros de la familia imperial

En Hispania han aparecido varios retratos de Tiberio. Uno, en Tarragona, en el área del teatro romano. Representa al emperador a los 20 años. Está labrado en mármol[6]. El segundo se descubrió en Augusta Emérita, en 1935, en el saloncito situado al noroeste del peristilo del teatro. También está esculpido en mármol blanco. Representa a un joven de entre 25 y 30 años[7]. Mahón ha dado una cabeza en bronce de Tiberio joven, en la plenitud de sus triunfos militares[8]. El cuarto posible retrato de Tiberio joven, también en bronce, se descubrió en Termancia. Pertenecía a una estatua ecuestre[9]. En Puente Genil (Córdoba) se halló una cabeza de Druso, minor, hijo único de Tiberio, tenido con Vipsania Agripina, hijo de Agripa, muerto en el año 23 a los 30 años. Es uno de los mejores retratos de este príncipe. Está labrado en mármol traslúcido de Motril[10].

A la época de Tiberio pertenece un retrato, en mármol blanco, hallado en Badalona, la antigua *Baetulo*, de Vipsania Agripina, Maior. Es un retrato de buenas facturas. La parte posterior de la cabeza está apenas esbozada, característica de los retratos de Hispania. Pertenecía a una estatua o busto[11].

---

[6] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, págs. 24-25, lám. 13, fig. 13.

[7] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 25-26, lám. 14, fig. 14.

[8] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 26-27, lám. 15, fig. 15.

[9] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 27-28, lám. 16, fig. 16.

[10] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 29-30, lám. 17, fig. 17; P. León, *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla, 2001, págs. 276-279.

[11] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 43-44, lám. 30, fig. 34.

En la Bética han aparecido otros dos retratos de Tiberio. Uno es un buen retrato de Tiberio joven hallado en las proximidades de Teba (Málaga) y está trabajado en mármol blanco fino y de vetas azuladas[12]. El segundo retrato procede de la parte más monumental de Córdoba. Igualmente está hecho en mármol de buena calidad y fino. Es una adaptación libremente interpretada. El rostro está un tanto idealizado[13].

Escultura de la Bética

Un fragmento de cabeza masculina de época tiberiana-claudia se recogió en Montemayor, la antigua Ulia. El mármol grueso es de mediana calidad. Es obra floja, siendo un buen representante de la producción localista provincial[14]. Un segundo retrato de varón, esta vez fragmentado, de mármol blanco, de cristales gruesos con pátina amarillenta, quizás procede de Almadén. Es, igualmente, de técnica floja[15].

La Bética ha dado varios retratos femeninos, que se pueden fechar en época tiberiana. El primero es una cabeza de desconocida, de mármol blanco, hallada en El Coronil (Sevilla). Es de gran realismo, propio del arte provincial. El rostro de la dama está un tanto idealizado, y es de un fuerte realismo expresivo[16]. El segundo retrato es de una mujer desconocida. Se recogió en Carmona y es de mármol blanco. Es un retrato de carácter clasicista influido por el retrato de Antonia como ideal y tipo[17]. Un tercer retrato de desconocida se encontró en Carmona[18]. Está labrado en mármol blanco con pátina amarillenta. Otro retrato de dama, de procedencia desconocida, de mármol blanco de grano fino y de manchas amarillas, acusa esta misma influencia de la retratística de Antonia. Es un buen ejemplo de la calidad alcanzada por la retratística local[19].

A esta escultura, buen exponente de la calidad artística alcanzada por los escultores béticos en época de Tiberio, para completar el panorama artístico cabe recordar otros varios retratos de tiempos del gobierno de Tiberio descubiertos en esta provincia, que demuestran una fuerte vinculación con la familia imperial, como un príncipe julio-claudio, que decoraba el teatro de Itálica, labrado en mármol blanco de buena calidad y fino. La expresión está idealizada, y expresa escasa individualización de los rasgos fisiognómicos. Es de cierta flojedad y descuido en los detalles, al tratarse de una obra provincial. El trabajo de la boca es tosco[20]. Medina Sidonia, la antigua *Asido,* ha dado, en mármol blanco, una buena cabeza de Germánico. La labra es seca y escueta, y los contornos son muy perfilados. Se caracteriza este retrato por una simplificación y ahorro de trabajo, propios del arte provincial y local. El escultor centra su atención en la parte anterior de la cabeza, principalmente en el rostro. Los rasgos fisiognómicos del retratado se reproducen con bastante fidelidad.

[12] P. León, *op. cit.*, págs. 252-253.
[13] P. León, *op. cit.*, págs. 254-257.
[14] P. León, *op. cit.*, págs. 78-79.
[15] P. León, *op. cit.*, págs. 80-81.
[16] P. León, *op. cit.*, págs. 168-171.
[17] P. León, *op. cit.*, págs. 172-173.
[18] P. León, *op. cit.*, págs. 174-177.
[19] P. León, *op. cit.*, págs. 178-182.
[20] P. León, *op. cit.*, págs. 266-269.

El cabello está tratado con más libertad. El taller que produjo esta pieza era semejante al de Carmona, que en época julio-claudia trabajaba a pleno rendimiento. Su producción, como se ha señalado, era semejante y los planteamientos artísticos afines[21].

Druso el menor cuenta con dos retratos encontrados en la Bética. El primero se descubrió en Medina Sidonia. Es de mármol blanco, y sus características son las del retrato de Germánico. El trabajo artístico es parecido y, tal vez, más inexpresivo. Es obra del mismo taller[22].

A la misma época tiberiana pertenece un retrato de Livia en mármol más bien fino y cristalino, hallado en Medina Sidonia. Es una réplica provincial, con algunas variantes propias del arte provincial, que simplifican el modelo iconográfico. Resalta la figura rejuvenecida e idealizada de Livia. El taller de escultores que produjo esta obra conocía bien el llamado estilo clasicista, conciso y claro, aplicado con cierto descuido y con técnica suelta, característica de los talleres locales de época imperial. Pertenece al mismo taller que los citados retratos de Germánico y Druso el menor. Los tres retratos aparecieron juntos, y presentan un trabajo parecido. Estos tres retratos de personajes imperiales responden a la propaganda oficial. P. León, a quien seguimos en el estudio de los retratos de la Bética, piensa que el inacabamiento de las tres cabezas por la parte posterior podía sugerir la colocación de los retratos de Germánico y de Druso el menor, ante una pared, o en el interior de una exedra. Los tres se insertarían en estatuas, como lo atestiguan los retratos de Livia y de Druso el menor[23].

A la misma época tiberiana pertenece un segundo retrato, muy deteriorado, de mármol blanco fino, descubierto en el centro de la ciudad de Córdoba[24]. En la fecha tiberio-claudia se data una escultura de Minguillar (Baena), asiento de la antigua *Iponuba*, de mármol blanco, que ha sido considerado también como retrato de Livia por su peinado[25]. Más bien, se trata de una diosa sedente como Livia. Por esta época se generalizó mucho entre los habitantes de la Bética el culto imperial, y se halagó a los miembros de la familia imperial. Dentro de esta corriente de culto hay que situar, probablemente, estos retratos béticos de personajes imperiales. En las monedas de Hispalis, Colonia Rómula y en los de Itálica se representa a Livia como Iulia Augusta y como Genitrix Orbis[26]. Posiblemente, de igual forma, dentro de esta corriente de vinculación con la familia imperial hay que situar la cabeza de Augusto, de Itálica, trabajada en mármol de Paros. Se trata de una versión provinciana de mediana calidad. El escultor simplificó el peinado y lo trabajó a la ligera. Presenta un modelado escueto y seco, sin apenas indicaciones plásticas. Las orejas no están vaciadas en el interior, como es frecuente en los retratos provinciales[27]. Un segundo retrato colosal de Augusto se ha hallado en la misma Itálica, labrado en mármol pentélico. Se fecha en época tiberiano-claudia. En este retrato se rejuvenece e idealiza los retratos imperiales, como se documenta en la Bética. Se observa una interinfluencia tipológica en los talleres provinciales de escultura. El rostro expresa cierto patetismo

[21] P. León, *op. cit.*, págs. 270-273.
[22] P. León, *op. cit.*, págs. 274-275.
[23] P. León, *op. cit.*, págs. 322-325.
[24] P. León, *op. cit.*, págs. 326-327.
[25] P. León, *op. cit.*, págs. 328-331.
[26] F. Chaves, *Las monedas de Itálica*, Sevilla, 1973, págs. 72-75.
[27] P. León, *op. cit.*, págs. 246-247; *id.*, *Esculturas de Itálica*, Sevilla, 1995, págs. 72-73.

propio de Augusto divinizado. El rostro es ancho y huesudo, y de facciones duras[28]. En este trabajo se prescinde de los retratos de la época tardoaugústea tiberiana, que son numerosos[29], y de los de los años de los gobiernos de Tiberio-Claudio[30], que son relativamente numerosos.

En la Bética se ha recogido mayor número de retratos de tiempos tiberianos y de príncipes julio-claudios que en otras ciudades y provincias. Ello se debe a su vinculación con la familia imperial y a las intensas relaciones comerciales de esta provincia con Roma a través de Ostia y de Puteoli de las que habla Estrabón (III.2.6).

Antes de terminar de referirme a las esculturas de la Bética conviene recordar una por su originalidad. Se trata de un torso masculino de tamaño colosal, que perteneció a una estatua honorífica, de mármol blanco con pátina amarilla, de modelado seco y escueto. Procede, probablemente, del Foro de Itálica. Parece ser una adaptación de un modelo de Policleto. Esta adaptación es única en la Bética[31].

Escultura de Augusta Emérita

La capital de Lusitania[32] ha dado algunas esculturas interesantes de los años de gobierno de Tiberio. Ya se ha mencionado un retrato del emperador. A los mismos años pertenece un busto masculino, de mármol, procedente de Estremoz (Portugal), hallado en la necrópolis oriental. Está labrado para insertarse en una peana o pedestal. El retrato representa a un varón maduro, de rostro carnoso y redondo. T. Nogales, a quien seguimos en el estudio de la escultura emeritense[33], considera este retrato una de las obras emeritenses más representativas de la producción privada. Es un magnífico ejemplo de la evolución de la retratística emeritense. Se ha abandonado ya la tradición tardorrepublicana, y se ha iniciado una concepción del retrato más plástica. Se documenta ya una tipología individual. Un segundo retrato adornaba el teatro. El mármol es de Estremoz. La pieza está en mal estado de conservación. Es el retrato de un joven[34]. De época tiberiana es una cabeza, retrato de otro joven en mal estado de conservación con paralelos en los retratos de Druso minor del Museo del Louvre, o de Druso minor y de Tiberio del Prado[35].

Este trabajo se ciñe a las esculturas datadas en época tiberiana, prescindiendo de las de tiempos tardoaugústeos tiberianos[36] y tiberio-claudios[37]. El número de retratos de Augusta Emérita no es bajo. Todos deben proceder de talleres locales, muy al tanto de las modas de Roma. El nivel artístico alcanzado es bueno.

---

[28] P. León, *Retratos*, págs. 248-251. Es más bien de época claudia. *Íd., Esculturas de Itálica*, págs. 74-75.

[29] P. León, *Retratos*, págs. 156-167.

[30] P. León, *Retratos*, págs. 80-81, 182-187.

[31] P. León, *Esculturas de Itálica*, págs. 36-37.

[32] A. Blanco, *Augusta Emérita. Actas del bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976; T. Nogales, *Espectáculos en Augusta Emérita*, Badajoz, 2000; J. M. Álvarez Martínez, *El Puente y el Urbanismo de Augusta Emérita*, Madrid, 1981; *id., El Puente romano de Mérida*, Badajoz, 1983.

[33] *El retrato privado en Augusta Emérita. I-II*, Badajoz, 1997, págs. 22-24, lám. XIV A-D 15.

[34] T. Nogales, *El retrato privado*, págs. 24-25, lám. XV A-D 16.

[35] T. Nogales, *El retrato privado*, págs. 25-26, lám. XVI A-D 17.

[36] T. Nogales, *El retrato privado*, págs. 46-47, lám. XVII A-D 31.

[37] T. Nogales, *El retrato privado*, págs. 47-48, lám. XXIX A-D 32; págs. 50-54, lám. XXXI A 34; XXX1 B-D 35; XXXII A-D 36; págs. 56-58, lám. XXXIV A-C 38; XXXV A-D 39; págs. 101-103, lám. LXXII B-D 68.

Escultura de Tarraco

La capital de la provincia Tarraconense fue una fundación de los Escipiones (Plin., *N.H.*, III.21), como Carthago Nova lo fue de los cartagineses. El teatro ha dado dos retratos de príncipes julio-claudios, fechados en época de Tiberio[38]. Estas esculturas decoraban el teatro. En el Foro de la ciudad no se ha encontrado ninguna escultura datada en tiempos tiberianos[39], ni en la escuela del *collegium fabrum*[40], ni en el barrio de las villas[41], ni en las necrópolis[42]. Llama la atención la falta de escultura en Tarraco de época de Tiberio, y la pobreza, sólo dos, de príncipes julio-claudios y de emperadores, sólo en los años de Tiberio se fecha un retrato de Livia[43].

La cultura hispana de los años de gobierno de Tiberio no desmerece de las de otras regiones del Imperio. Se observa una asimilación muy buena de los modelos recibidos. Los talleres de escultores trabajaban muy al tanto de las modas de la metrópoli. Cuentan con una suficiente clientela local, que gusta retratarse siguiendo los modelos de Roma. Todo el norte de Hispania queda fuera de la costumbre de hacer esculturas tanto de particulares como de miembros de la familia imperial.

Economía

La situación económica próspera que describe Estrabón, muerto en el año 20, en el libro III de su *Geografía*, durante los años de gobierno de Augusto (27 a.C.-14) se mantuvo los años de los emperadores siguientes y no se detectan indicios algunos de que descendiera en época de Tiberio. Sólo las minas de Carthago Nova, que rentaban al senado y al pueblo romano 23.000 dracmas diarias, cuando Polibio las visitó al terminar la guerra numantina (133 a.C.) estaban ya en decadencia (Str., III.2.10). Toda Sierra Morena era un gigantesco coto de minerales de todo género[44]. El país era rico en oro, plata y estaño (Str., III.2.8). Estrabón afirma que en ninguna parte del mundo se ha encontrado hasta hoy ni oro, ni plata, ni cobre, ni hierro en tal cantidad y calidad como en el sur de Hispania. Posidonio, que a comienzos del siglo I a.C. vino a estudiar el fenómeno de las mareas en Cádiz, se maravilla de la fabulosa rentabilidad de las minas del sur de Hispania (Str., III.2.9). Las minas de plata eran

[38] E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín, 1985, págs. 13-15, láms. 1, 1-4; 2, 1-4.

[39] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 32-51. Sobre Tarraco, véase G. Alföldy, *Die römischen Inschriften von Tarraco, I-II*, Berlín, 1975.

[40] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 52-69.

[41] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 69-77.

[42] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 77-85.

[43] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 91-92, lám. 52, 1-4.

[44] C. Domergue, *Les mines de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité Romaine*, Roma, 1990, págs. 200-201; *id.*, «Introduction à l'étude des mines d'or du nord-ouest de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité», *Legio VII Gemina*, León, 1970, págs. 253-286; C. González *et al.*, «El Penón de Arruta (Jerez del Marquesado, Granada): una explotación minera romana», *Flor Il.*, 8, 1997, págs. 183-213; *id.*, «El Cardal (Ferreira), una explotación minera de los siglos III y II a.C. en las laderas septentrionales de Sierra Nevada», *Flor Il.*, 12, 2001, págs. 199-220. Sobre las minas béticas: J. García Romero, *Minería y metalurgia en la Córdoba Romana*, Córdoba, 2002; J. M. Blázquez y C. Domergue, *La Loba (Fuenteovejuna, Córdoba. Espagne). Le mine et le village minier antiques*, Burdeos, 2002.

propiedad de particulares y las de oro del Estado (Str., III.2.10)[45]. Las minas de plomo argentífero de Cástulo y otras localidades eran también propiedad particular. La Mina Baebelo, que rentaba a Aníbal 300 libras diarias, en época de Plinio *(N.H.,* XXXIII.97), todavía se encontraba en explotación. La trabajaban día y noche los aquitanos, fabulosos mineros. Paralela al norte del río (el Betis) corre una sierra llena de metales. Hay mucha plata en la región de Ilipa y de Sisapo, la Vieja y la Nueva. En los kotinai se obtiene cobre y oro (Str., III.2.3). Diodoro Sículo (V.35-38) ha descrito bien el duro trabajo en las minas hispanas, en las que se había introducido el instrumental minero más avanzado, como los tornillos de Arquímedes, la noria de cangilones y la bomba de Ctesebios. Las minas de oro del noroeste hispano se comienzan a explotar después de la terminación de las Guerras Cántabras. Floro (II.33) afirma que la tierra de los astures era rica en oro, malaquita, minio y otros productos, y que Augusto ordenó que se explotase el suelo. Estrabón (III.3.5) confirma que el noroeste hispano es rico en productos y en ganado, y por la cantidad de oro, plata y otros metales.

La mayoría de los productos que se cosechaba en la Bética, trigo, vino, aceite en cantidad y calidad[46], cera, miel, pez, almagra y salazones (Str., III.2.6)[47], se dedicaba a la exportación. Los barcos de gran tonelaje llegaban de la Bética a Ostia y Puteoli, puertos de Roma, y su número era igual al que venía de África (Str., III.2.6). Toda la costa de la Bética era rica en pesca (Str., III.2.7). Las salazones más cotizadas en Roma eran de las proximidades de Carthago Nova. Se obtenían del escombro. Se les conocía como *garum sociorum,* del nombre de la compañía de publicanos que lo comerciaban. Estos publicanos trabajaban, muy probablemente, las minas y como subproductos las pesquerías. Dos congrios costaban no menos de mil monedas de plata. A excepción de los ungüentos, no hay licor alguno que se pagara tan caro, puntualiza Plinio. Los escombros se pescaban en Mauritania, en la Bética, en Carteya, etc. Estas riquezas de Hispania, en opinión de Estrabón (III.2.14), fueron la causa de que los fenicios ocuparan la mejor parte de Iberia y de África.

De Lusitania afirma el geógrafo que es fértil. Algunas regiones como Bastetania y Oretania estaban cubiertas de bosques espesos y de grandes árboles (Str., III.4.2). Sobre Carthago Nova y la región de Málaga corría una sierra con bosques. La costa tanto mediterránea como la de fuera del Estrecho de Gibraltar son ricas en olivo, vid e higuera. La agricultura era particularmente fértil en la Bética (Str., III.2.6). La agricultura bética estaba, seguramente, en regadío desde los Bárquidas, mediante los célebres canales tartésicos, que duplicaban el rendimiento de las cosechas (Str., III.1.9; 2.1.5). La gran exportación de aceite a Roma (se ha calculado 1.700.000 toneladas de aceite en el Testaccio, en su mayoría procedente de la región entre Hispalis y Córdoba, un 9-12 por 100 de África, en 260 años, y casi 26.000.000 de ánforas) no tiene explicación si no están los olivares puestos en regadío.

---

[45] F. J. Sánchez Palencia, «Explotación del oro en la Hispania Romana: sus inicios y precedentes», en *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas,* Madrid, 1989, págs. 35-53.

[46] J. M. Blázquez y J. M. Remensal (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) I,* Barcelona, 1999; *id.,* II, 2001; *id.,* III, 2003; *id.,* IV, 2005; J. M. Blázquez, *España Romana,* Madrid, 1996, págs. 242-353; *id., El Mediterráneo y España en la Antigüedad,* Madrid, 2003, págs. 171-197; P. Berni, *Las ánforas de aceite de la Bética y su presencia en la Cataluña Romana,* Barcelona, 1998; C. Carrera *et al., Britannia y el Mediterráneo. Estudios sobre el abastecimiento de aceite bético y africano en Britannia,* Barcelona, 1998.

[47] L. Lagóstera, *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania Romana,* Barcelona, 2001.

En las proximidades de Carthago Nova y de Ampurias había campos dedicados a cultivo del esparto (Str., III.4.9), dato confirmado por Plinio *(N.H.,* XIX.26-27), tan necesario para las velas de los barcos y los cestos de los mineros, del que se hacía un gran consumo en Hispania.

Había también regiones más pobres. La región de los carpetanos, de los oretanos y de los vetones eran de fertilidad mediana (Str., III.1.6). Las regiones con minas eran ásperas y tristes debido a la tala del arbolado. Así son el país próximo a Carpetania, y más aún el vecino a los celtíberos, y así también la Beturia con los llanos áridos que acompañan el curso del Anas (Str., III.2.3). Todo el norte de Hispania se encontraba muy atrasado.

Trogo Pompeyo, historiador galo contemporáneo de Augusto, en su *Laus Hispaniae,* resumida por Justino, epitomista que vivió hacia el 3000 (XLIV.1-2), confirma los datos de su coetáneo Estrabón. Abunda, según el historiador galo, en trigo, vino, miel, aceite, lino y esparto. Abunda en todo género de metales y sobre todo en minio y en pesca. La agricultura en la Hispania de Tiberio era floreciente en general. Las minas se explotaban a pleno rendimiento, al igual que las salazones.

Red viaria

La red viaria en época de Tiberio estaba ya muy perfeccionada. Esta red facilitaba el comercio y los desplazamientos de las poblaciones. El trazado romano de las vías en gran medida ha llegado hasta hoy. Tan sólo se contempla la restauración viaria en amplias regiones hispanas. La restante era parecida.

Tiberio prestó interés en la restauración de las calzadas, como lo indican los miliarios de Aldea Hermosa (Jaén) en la vía de Cástulo al levante, del año 32-33; de la vía Augusta, fechado entre los años 35-36, que debe proceder de Córdoba; al igual que el datado entre los años 35-36; del Cortijo de Villarrealejo (Córdoba), del año 36. Todos, menos el primero, se encontraban en la Bética, sobre la vía Augusta, que bordeaba el Betis[48].

En la provincia Tarraconense, en los conventos tarraconense, cesaraugustano, cluniense y cartaginense, la actividad reparadora de vías fue intensa en los años de Tiberio. Han aparecido miliarios en Palau-Sacosta (Gerona), en La Aldea (Tortosa), años 21-37; en Egea de los Caballeros (Zaragoza), del 31; en Sádaba (Zaragoza), fechado entre los años 32-33; en Santacara (Navarra), de la misma fecha; en Santacara II, entre los años 14-15; en Muro de Ágreda (Soria), entre los años 33-34; en Pozolmuro (Soria), de la misma fecha; en Aldealpozo (Soria), también de la misma fecha; en Padilla de Abajo (Burgos), de la misma data; en Herrera de Pisuerga (Palencia), igualmente de la misma fecha; en Castro Urdiales (Cantabria), de la misma fecha; en Hito II (Cuenca), del año 32-33; en Venta Nueva, Pozo Cañada (Albacete), de la misma fecha; en La Losilla, Ulea (Murcia), de la misma fecha.

Estas dos catas en las regiones de la Bética y de la Tarraconense indican una gran actividad de restauración en las calzadas en tiempos de Tiberio, y que este emperador se ocupó de la situación viaria de Hispania[49].

---

[48] R. Corzo, *Las vías romanas de Andalucía,* Sevilla, 1992, págs. 204-205, 17-21; P. Sillières, *Les voies de communication de l'Hispanie méridionale,* París, 1990, *passim.* Sobre la Bética, véase R. Corzo, *Historia del arte en Andalucía. La Antigüedad,* Sevilla, 1989.

[49] J. Lostal, *Los miliarios de la provincia tarraconense (Conventos tarraconense, caesaraugustano, cluniense y cartaginense),* Zaragoza, 1991, págs. 36-51, núm. 29-44.

En zonas mineras del noroeste hispano, un miliario de Tiberio, del año 32-33, ha aparecido en Venda dos Padrões (Montealegre), lo que probaría quizás un cuidado de la red viaria minera en época de Tiberio[50]. En cambio en la red viaria del sudeste de Galicia, la vía Nova, los miliarios más antiguos corresponden a los hijos de Vespasiano[51]. En la provincia de León, los miliarios más antiguos son de Nerón, Tito y Nerva, lo que indica que Tiberio no se ocupó de las vías, por no tener importancia o por encontrarse en buen estado[52]. En Cantabria se ha encontrado un miliario de Tiberio en la vía que unía Pisoraca con Portus Amanum, donde en tiempos de Tiberio estaba acuartelada la legio IIII Macedónica[53].

Ciudades de época tiberiana y julio-claudia

Algunas ciudades hispanas se vieron favorecidas, como Baelo[54] y Clunia[55], en la meseta, según prueban las monedas acuñadas bajo Tiberio de esta última ciudad.

Tiberio completó en los primeros lustros de gobierno el programa de su predecesor y varios municipios surgieron entonces en los ejes de penetración hacia el norte y noroeste: Leonica (ilocalizada), Cascantum (Cascante) y Gracchurris (Alfaro) en la línea del Ebro, y Uxama (Osma), Termes (Montejo de Termes) y Clunia en la Celtiberia. Su promoción caminó en paralelo con el desarrollo de la red de comunicaciones en la región, asimismo iniciada por Augusto. Entre las ciudades citadas, Clunia ganó particularmente relieve al convertirse en capital de *conventus iuridicus*, probablemente desde el momento mismo de la municipalización; por ello, Tiberio debió instituir aquí el centro conventual de culto al emperador, y fue la única ciudad del entorno autorizada para acuñar monedas; en sus letreros aparecen *IIIIviri* como magistrados superiores. El mismo colegio magistratural existió en Termes y desconocemos el de Uxama. Bajo Tiberio se detecta en las tres ciudades un fuerte impulso del urbanismo y de la monumentalización; es consecuencia del privilegio, pues los nuevos municipios precisaban del soporte físico adecuado a su nueva dignidad. Como efecto anejo a la municipalización, el triángulo formado por esos enclaves configuró un dinámico foco regional, responsable de la mutación experimentada en el viejo espacio arévaco desde el primer tercio del siglo I.

---

[50] A. Rodríguez Colmenero, *Fontes epigráficas de Gallaecia meridional interior,* Claves, 1997, págs. 312-313, núm. 391.

[51] A. Rodríguez Colmenero, *La red viaria romana del sudeste de Galicia,* Valladolid, 1972.

[52] M. A. Rabanal y S. M. García, *Epigrafía romana de la provincia de León. Revisión y actualización,* León, 2002, págs. 355-358, 362, láms. LXXV 1, LXXVII 1.

[53] J. M. Iglesias y A. Ruiz, *Epigrafía romana de Cantabria,* Santander, 1998, págs. 110-111.

[54] P. Le Roux *et al.*, «Un document nouveau sur Baelo (Bolonia, province de Cádiz): l'inscription de Q. Pupius Vrbicus», *AEA,* 48, 1975, págs. 129-139 (= AE, 1975, 172); P. Jacob, «Baelo Claudia et son contexte», en *Los asentamientos ibéricos ante la romanización,* Madrid, 1988, págs. 141-153.

[55] U. Espinosa, «Las ciudades de Arévacos y Pelendones en el Alto Imperio. Su integración jurídica», *I Symposium de arqueología soriana. Soria, 1983,* Soria, 1984, págs. 307-324; F. Rodríguez Neila, «Aportaciones epigráficas I», *Habis,* 14, 1983, págs. 153-192, especialmente págs. 159-162; J. Abascal y U. Espinosa, *Ciudad hispano-romana. Privilegio y poder,* Logroño, 1989, págs. 68-69; J. Santos, «Colonización y municipalización de Hispania desde Tiberio a los Flavios», en *Aspectos de la colonización y municipalización de Hispania,* Mérida, 1989, págs. 107 y ss.

Muchos ríos de Hispania eran navegables, al haber más arbolado que en la actualidad y por lo tanto más lluvia, lo que facilitaba el comercio y los desplazamientos de poblaciones.

El Guadalquivir era navegable hasta Córdoba y en barcazas hasta Cástulo, donde han aparecido restos de un puerto fluvial (Str., III.2.6). Hasta Hispalis subían navíos de gran tamaño. Para llegar a Ilipa (Alcalá del Río) se necesitaban otros menores. El Guadiana era navegable hasta Emérita Augusta (Str., III.2.3), pero ello no parece ser cierto, según se defiende en la actualidad. El Tajo era remontable por grandes navíos de transporte. Hasta Morón subían las mayores naves y por encima de esta ciudad las barcas de ribera (Str., III.3.1). El geógrafo Estrabón (III.3.4) escribe que el Duero era navegable algo menos de 100 km, unos ochocientos estadios. Los ríos Sado, Mondego, Vouga, Limia y Miño, de la vertiente atlántica, eran navegables al decir de Estrabón (III.3.4). Al Limia, Apiano *(Iber.,* 91) lo menciona como río navegable. El Sado era navegable por grandes navíos hasta Salacia (Alcacer do Sal) (Str., III.3.1). El Mondego y el Vouga lo eran en un corto espacio. El Limia era navegable en unos ochocientos estadios. Los ríos de la vertiente atlántica eran navegables todos. El Ebro lo era hasta Vereia (Varea), en dos tercios de su tramo (Plin., *H.N.,* III.21). Según el naturalista latino, el Vélez era, igualmente, navegable *(N.H., 21).* Sin embargo, la red fluvial de Galia y de Germania era más importante que la hispana[56] y mejor.

La Hispania de Tiberio gozó de un momento de gran prosperidad económica. La tranquilidad fue absoluta. Tiberio se ocupó de su administración, como lo prueba la reparación de las calzadas. Hispania desempeñó un papel importante en la introducción del culto imperial en Occidente. Estuvo muy vinculada a Tiberio y a la familia imperial, debido a la política seguida por Augusto, cuando replantea su nueva colonización de militares y civiles en Hispania encarga su representación a sus herederos, como en los casos de Augusta Emérita a Agripa, Caesaraugusta a Germánico, Colonia Patricia Corduba a Marcelo, Carthago Nova a Caio y Lucio César; la misma política se aplicó a Itálica, a Gades y otras ciudades. A. Canto[57] propone que todas estas ciudades tuvieron a príncipes julio-claudios como patronos de oficio, a causa también de su descendencia.

Esta vinculación de Tiberio con la familia imperial queda confirmada por la aparición en Hispania de algunos documentos importantes como la *Tabula Siarensis* sobre los funerales de Germánico[58], y el senadoconsulto de Gneo Pisón padre, contra

---

[56] A. García y Bellido, *La Península Ibérica en los comienzos de su Historia,* Madrid, 1985, págs. 425-433; G. Chic, *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla en época romana,* Écija, 1990; *id.,* «Nuevas consideraciones sobre la navegación fluvial del Guadalquivir. El Betis-Guadalquivir, puerta de Hispania», *Actas del I ciclo de Estudios sobre Sanlúcar,* Sanlúcar de Barrameda, 2003, págs. 41-66; L. Abad, *El Guadalquivir, vía fluvial romana,* Sevilla, 1975.

[57] «Colonia Iulia Augusta Emérita: consideraciones en torno de su fundación y territorio», *Gerión,* 7, 1989, págs. 262-280; *id.,* «Colonia Patricia Corduba. Nuevas hipótesis sobre su fundación y nombre», *Latomus,* L, 1991, págs. 852; *id.,* «Algo más sobre Marcelo, Córduba y las Colonias Romanas del año 45 a.C.», *Gerión,* 15, 1997, págs. 262 y 280.

[58] J. Arce y J. González, *Estudios sobre la Tabula Siarensis. AEA Anejos,* Madrid, 1988. La bibliografía de esta *tabula* es abundante, véanse W. D. Lebek, «Schwierige Stellen der Tabula Siarensis», *ZPE,* 66, 1986,

los asesinos de Germánico[59], la *Tabula Ilicitana* sobre los funerales de Druso[60]. Estas tablas, que estaban expuestas en el Foro, indican una vinculación con la familia imperial.

Retrato de Tiberio, MAN. Según A. García y Bellido.

Tiberio emperador

Para el gran historiador de Roma, Mommsen, Tiberio fue el mejor administrativo del Imperio Romano[61].

Había nacido en el año 42 a.C., el año en que Octavio, heredero del testamento de César, asesinado en el 44 a.C., y Marco Antonio, mano derecha del Dictador, vencieron a los asesinos, Bruto y Casio. Pertenecía a la *gens claudia*, famosa familia de la nobleza romana, que había dado importantes personajes a la Historia de Roma. Su nombre era Tiberio Claudio Nerón. Su padre llevaba el nombre del hijo. Su madre se llamaba Livia Drusila. La educación militar la hizo Tiberio en Hispania, donde participó como *tribunus militum* (Suet., *Tib.*, IX), en las Guerras Cántabras (29-19 a.C.) y organizó junto con Marcelo, heredero de Augusto, unos triunfos para celebrar las victorias militares (Dio Cass., LIII.26.1). Estuvo vinculado desde el primer momento a Augusto. En el año 20 a.C. intervino en las gestiones diplomáticas para recuperar los estandartes militares perdidos por Craso en la batalla de Carras en el 53 a.C. y por Decidio Saxa en el 36 a.C., como lo demostró su actuación en Germania hasta el año 7 a.C.; primero en la Galia, incorporada por César al Imperio (58-52 a.C.), y después en el intento de extender el dominio romano hasta el Elba para establecer la frontera en los ríos Elba-Danubio. Tiberio, ya

---

págs. 31-48; *íd.*, «Die drei Ehrenbögen für Germanicus: Tab. Siar. frg. I, 9-34; CIL VI 31199 a 2-17», *ZPE*, 67, 1987, págs. 129-148; *íd.*, «Kleinere Ergänzungsprobleme in der Tabula Siarensis», *ZPE*, 70, 1987, págs. 51-62; *íd.*, «Consensus universorum ciuium. Tab. Siar. frg. II, col. b, 21-27», *ZPE*, 72, 1988, págs. 235-240; *íd.*, «Die circensischen Ehrungen für Germanicus und das Referat des Tacitus im Lichte von Tab. Siar, frg. II, col. c, 21-11», *ZPE*, 73, 1988, págs. 281-284. La relación de trabajos puntuales sobre el documento se puede completar con los siguientes títulos: D. S. Potter, «The Tabula Siarensis, Tiberius, the Senate and the Eastern Boundary of the Roman Empire», *ZPE*, 69, 1987, págs. 269-276; G. Zecchini, «La Tabula Siarensis e la "Dissimulatio" di Tiberio», *ZPE*, 66, 1986, págs. 23-29; A. Fraschetti, «Osservazioni sulla Tabula Siarensis (frag. I, 11.6-8)», *Epigraphica*, 50, 1988, págs. 47-60.

[59] A. Caballos, W. Eck y F. Fernández, *El senadoconsulto de Gneo Pisón padre*, Sevilla, 1996.

[60] U. Coli, «Due nuovi frammenti della Tabula Hebana», *PP*, 14, 1950, págs. 433-438; A. García y Bellido, «De nuevo sobre la Tabula ilicitana», *AEA*, 24, 83-84, 1951, págs. 240 y ss. (= HAE, 1-3, 1950-1952, 9); A. D'Ors, «Tabula ilicitana (un nuevo fragmento)», *Iura*, 1, 1950, págs. 280 y ss. (= HAE, 263).

[61] G. D. Schotter, *Tiberio*, Madrid, 2002; B. Lewick, *Tiberius the Politician*, Londres, 1976; G. Marañón, *Tiberio. Historia de un resentimiento*, Oxford, 1958.

en Hispania y después en Germania, era dado a beber y le llamaban *Biberius Caldius Nero*, en lugar de Tiberius. Tiberio entre las tropas se encontraba a gusto.

Augusto vio morir a su mano derecha, Agripa, el organizador de Hispania, terminadas las Guerras Cántabras y antes del Oriente, en el año 12 a.C. Los hijos de Agripa y de Julia, la hija de Augusto, Cayo y Lucio, quedaron sin padre que cuidara de la educación, que encomendó Augusto a Tiberio como tutor, casado ya con Vispania, matrimonio que resultó un éxito, y que tuvo un hijo, Druso. Por razones de política se obligó a Tiberio a divorciarse y a casarse con Julia, matrimonio que fue un desastre, fracaso que influjo poderosamente de forma negativa en su vida. Tampoco (Dio Cass., LV.9) tenía buenas relaciones con sus hijastros. Se le obligó a volver a Roma y dejar el ejército de Germania. Augusto trató bien a Tiberio (Tac., *Ann.*, I.3.3). En el año 7 a.C. recibió un segundo consulado y en el año 6 a.C. obtuvo la potestad tribunicia. Tiberio, que se encontraba bien en el ejército, se hallaba descontento en Roma, a pesar de los honores, y se retiró en el año 6 a.C. a Rodas, isla famosa por sus escuelas de oratoria, y por sus talleres de escultores[62], seguido por varios amigos y por el astrólogo Trasilo. Esta huida de Roma y la presencia junto a él de un astrólogo son muy significativas del carácter de Tiberio, al que no interesaba la vida de Roma, ni la política, y prefería la tranquilidad y el retiro. Tiberio adujo el cansancio y el deseo de no interferir en la marcha de sus hijastros. A Augusto le molestó esta decisión. Recientemente se ha interpretado esta fuga de Roma como expresión de un sentimiento de ineptitud e incapacidad para relacionarse con otras personas. Sobre la marcha a Rodas y la vida sencilla que en la isla llevó durante 7 años es muy claro el texto de Suetonio *(Tib.,* X-XI):

> En medio de tanta prosperidad, en la fuerza de la edad y de la salud, decidió de pronto retirarse y alejarse, bien por huir de su esposa, a la que no se atrevió a acusar ni repudiar, y a la que sin embargo no podía sufrir, bien porque creyese que la ausencia le daría más importancia que una importuna asiduidad, en el caso de que la república lo necesitase. Algunos autores opinan que viendo crecer a los hijos de Augusto [Cayo y Lucio César, sus hijos adoptivos], había querido, después de haber sido por mucho tiempo dueño del segundo rango, aparentar que se lo cedía espontáneamente, a ejemplo de M. Agripa, que, cuando M. Marcelo tomó parte en la administración pública, se marchó a Mitilene para no desempeñar con él papel de concurrente o de censor. El mismo Tiberio confesó después que había tenido iguales motivos. Pretextando entonces saciedad de honores y necesidad de descanso, pidió permiso para ausentarse. Su madre empleó vivas instancias para retenerle; Augusto llegó hasta a quejarse, en pleno Senado, de quedar abandonado. Mostrose inflexible, y como se obstinaban en impedirle la marcha, permaneció cuatro días sin comer. Al fin obtuvo licencia para alejarse, y dejando en Roma su esposa y su hijo, tomó en el acto el camino de Ostia, sin contestar ni una palabra a las preguntas de los que le acompañaron, limitándose a besar a algunos al separarse de ellos.
>
> Desde Ostia iba costeando la Campania cuando supo el mal estado de salud de Augusto. Detúvose algunos días; pero habiendo corrido el rumor de que solamente interrumpía su viaje por la esperanza de un acontecimiento decisivo, embarcose, a pesar del malísimo tiempo, para la isla de Rodas, cuyo saludable y apacible clima le había deleitado mucho durante su estancia en ella al regreso de Armenia. Allí habitó una casa muy modesta y un campo que no lo era menos, viviendo como el ciu-

[62] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, págs. 123-135; P. Moreno, *Scultura ellenistica*, Roma, 1994, págs. 359-414.

dadano más humilde, visitando algunas veces los gimnasios, sin lictor ni ujier, manteniendo con los griegos comercio diario de atenciones, casi bajo el tono de igualdad. Una mañana, al ordenar las ocupaciones del día, dijo por casualidad que quería visitar a todos los enfermos de la ciudad; y equivocando el sentido de las palabras los que le rodeaban, hicieron llevar aquel mismo día todos los enfermos a una galería pública, donde los colocaron por género de enfermedad. Impresionado por aquel inesperado espectáculo, no supo al pronto qué hacer, y al fin se acercó al lecho de cada uno de ellos y pidió perdón por aquella equivocación hasta a los más pobres y desconocidos. Parece que solamente usó de los derechos del poder tribunicio, y he aquí en qué circunstancias. Era muy asiduo a las escuelas y lecciones de los profesores: un día en que trabaron vivo altercado dos sofistas opuestos, creyendo uno de ellos, por haberle visto intervenir, que favorecía a su adversario, pronunció contra él palabras injuriosas. Marchose sin decir nada, y de pronto se presentó con su séquito, hizo citar a su tribunal por medio de pregón al autor de los denuestos y mandó encarcelarlo. En Rodas supo que su esposa Julia acababa de ser condenada por sus desórdenes y adulterios, y que Augusto, por su propia autoridad, había proclamado el divorcio; y por grande que fuese su regocijo al saber esta noticia, creyó su deber escribir al padre varias cartas en favor de la hija, y le suplicó dejara a Julia todos los regalos que le había hecho, por indigna que fuese. Cuando hubo expirado el tiempo de su poder tribunicio, confesó al fin no haber tenido otro motivo al alejarse que el de evitar toda sospecha de rivalidad con Cayo y Lucio; y solicitó, no temiendo ya la sospecha, puesto que estos príncipes estaban bien establecidos en la posesión del segundo rango, permiso para volver a ver a su familia, que había dejado en Roma y a la que ahora añoraba. Mas, lejos de obtenerlo, recibió el inesperado consejo de no ocuparse en manera alguna de una familia que con tanto apresuramiento había dejado (trad. J. A. Monge).

Tiberio siempre mantuvo excelentes relaciones con unos pocos amigos a los que fue fiel. También estimaba mucho a su hermano, Tiberio Nerón, como lo demostró cuando, muerto éste en Germania en el año 9 a.C., Tiberio acompañó su cadáver a pie desde Germania a Roma. Rasgo muy positivo de su carácter fueron la fidelidad a unos cuantos amigos, el amor a su hermano y, ya divorciado, el que debió mantener a su primera esposa. La estancia en Rodas fue mal vista no sólo por Augusto, sino en Roma.

En el año 2 a.C., Augusto, partidario de un programa de moralidad de las costumbres romanas, se vio obligado, ante los adulterios de su hija Julia, a desterrarla, y también a los amigos, como el poeta Ovidio, que fue a parar a la costa del Ponto Euxino. Tiberio intercedió por su esposa, lo que le honra mucho, sin conseguir nada. Augusto dio leyes morales para sanear las costumbres, pero el emperador no era un modelo de moral que imitar. Julia era una golfa pública y Ovidio había escrito un tratado, el *Ars amandi*, incitando al adulterio. Posiblemente, habría otras razones más profundas de estos destierros, que se desconocen y nunca se sabrán. El gran historiador de Roma Carcopino piensa que Julia y sus amigos se entregaron a los cultos místéricos, lo que disgustó muchísimo a Augusto, que sentía una animadversión hacia todo lo oriental y más desde la lucha contra Marco Antonio y Cleopatra.

Cayo y Lucio recibieron honores, pero en el año 4 ya habían muerto los dos hermanos, en los que Augusto había depositado muchas esperanzas. Lucio murió en el 2 a.C. Augusto permitió a Tiberio regresar de Rodas. Se ha pensado que algunos miembros de la antigua nobleza senatorial podían ver en Tiberio un defensor de su causa. La sucesión de Augusto se complicó en el año 4 con la desaparición de Cayo y Lucio. A Augusto le hubiera gustado pensar como sucesor en el principado en Ger-

mánico, sobrino de Tiberio, casado con Agripina, hija de Agripa y de Julia. Tiberio y Agripa Póstumo, el último hijo varón de Agripa y de Julia, serían adoptados como hijos de Augusto. Tiberio recibiría el nombre de Tiberio Julio César, que adoptaría a Germánico como hijo y heredero, marginando a su hijo Druso. Posiblemente la mano de Livia andaba detrás de esta situación dinástica. Tiberio se vio zambullido en la política. En los 5 años siguientes, Augusto ocupó a Tiberio en Germania en empresas militares. Se volvía al proyecto de llevar la frontera del Imperio al Elba. El plan fracasó. Primero por la revuelta panonia, que obligó a Tiberio a desplazarse al Danubio entre los años 6-9, y después por el desastre de Quintilio Varo en Teotoburgo, en el año 9. La frontera se fijó en el Rin y en el Danubio.

Tiberio salvó la situación entre los años 6-9, lo que habla muy alto de su capacidad militar. Entre los años 4 y 14, fecha de la muerte de Augusto, Tiberio desempeñaba un papel importante en Roma (Suet., *Tib.*, XVI, XX, I), lo que indica que Augusto tenía plena confianza en su hijastro. Tiberio alcanzó los mismos poderes que César, el imperio proconsular y la potestad tribunicia.

Germánico no fue orillado. Se le encargó leer los discursos de Augusto en el senado, y el poder supremo en el territorio del Rin y del Danubio. Agripa Póstumo fue desterrado debido a algún escándalo, cuya naturaleza se desconoce, en el año 7, junto con Julia y con Ovidio.

Pronto en Roma se creyó que existía cierta rivalidad entre Germánico y Tiberio, que eran dos personas muy diferentes. La situación de Tiberio en Roma era francamente buena. Era el hombre más poderoso después del fundador del principado. A la muerte de Augusto, estalló cierta crisis sucesoria. Livia, esposa de Augusto, apoyaba a su hijo Tiberio. Ella, como escribió Tácito *(Ann.*, I.3.3-4), fue la que cambió el nombre de su hijo de Tiberio Julio César, en Tiberio Claudio Nerón, dando preferencia a su familia la de los Claudios.

Tiberio, al ascender al poder supremo, no debía estar considerado por la gente como líder político. También circulaban rumores por Roma de que en su ascensión al poder hubo maniobras criminales, lo que debió influir en el carácter de Tiberio, ya de por sí tímido y retraído. A esto se añade que, para muchos, era un desconocido, a pesar de los altos cargos que había desempeñado. Augusto había establecido una monarquía hereditaria, construida a partir de dos familias, los Julios y los Claudios. A la muerte de César Augusto se convirtió en el líder de una facción encargado de restaurar la *res publica*. En el año 14 no existían precedentes de la manera de transmitir el poder. Tiberio debió demostrar que él tenía, al igual que su padrastro, autoridad y que él era la persona más adecuada para hacerse cargo del Imperio. Tiberio tenía 56 años. Para lo que se vivía entonces, era un hombre maduro, con experiencia militar y de gobierno. Tiberio debió reconocer en su fuero interno que no podía heredar el legado de Augusto. Posiblemente, creía que sólo debido a los manejos de su madre, Livia, había llegado al poder supremo. Tiberio necesitaba una aclamación como la que obtuvo Augusto en el año 27 a.C. El príncipe se encontraba en peor situación que su padrastro, pues contaba con rivales para el puesto entre la propia familia de Augusto. El principal, desterrado Agripa Póstumo, era Germánico, que gozaba de gran popularidad.

Según Tácito *(Ann.*, I.7.6), el miedo a posibles competidores en el poder obligó a Tiberio a actuar de modo incoherente con lo que él mismo había ya manifestado, lo que se interpretó como signo de hipocresía por parte de mucha gente. La fortuna tampoco favoreció a Tiberio, pues llegaron a Roma las noticias de una serie de desas-

tres como el asesinato de Agripa Póstumo, del que Tiberio se declaró inocente, lo que perjudicó al sistema de gobierno (Tac., *Ann.*, I.6).

El funeral de Augusto enfrentó a Tiberio con algunos senadores, lo que fue un mal presagio de las futuras relaciones de Tiberio con el senado. Algunos senadores pretendieron transportar el féretro, a lo que Tiberio se opuso (Tac., *Ann.*, I.8.5). Estallaron discusiones sobre la vida de Augusto. Unos le alababan, otros ponían graves reparos a sus actuaciones (Tac., *Ann.*, IX.3). Reciente el entierro de Augusto se discutió el futuro del gobierno, lo que perjudicó gravemente las relaciones de Tiberio con el senado. Hay que reconocer que Tiberio desde el primer momento de su gobierno no fue hábil en tratar al senado, al revés de lo que hizo su padrastro. Las discusiones parece que se originaron por la propuesta de los cónsules para que a Tiberio se le confirmaran los poderes que ejercía antes de morir Augusto y con su visto bueno.

Parece que Tiberio era reticente a asumir el poder, y se sentía inferior ante las acciones de su padrastro. Este sentimiento lo debió mantener durante todos los años de su gobierno, por esta razón no quiso aceptar, lo que no consiguió, que le dieran el nombre de Augusto. Un rasgo muy característico de su personalidad era que no le gustaban los honores ni distinciones. Suetonio *(Tib.,* XXV) escribe:

> Libre ya de temor, condujo al principio con mucha moderación y vivió casi con tanta sencillez como un particular. De todas las brillantes distinciones que le ofrecieron solamente aceptó las más pequeñas, y muy pocas. Habiendo coincidido el aniversario de su nacimiento con los juegos plebeyos del circo, consintió con dificultad que a las ceremonias acostumbradas se añadiese en honor suyo un carro con dos caballos. Prohibió que le consagrasen templos, sacerdotes y flámines, y hasta que le alzasen estatuas sin su expreso consentimiento, y además impuso la condición de que no habían de colocarlas entre las de los dioses, sino empleadas sencillamente como adorno. Prohibió jurar obediencia a sus actos y dar al mes de septiembre el nombre de Tiberio, y al de octubre el de Livia. Rehusó también el título de Emperador y el dictado de Padre de la Patria, así como la corona cívica con que querían adornar el vestíbulo de su palacio. Ni siquiera tomó el nombre de Augusto que le correspondía por herencia, a no ser en las cartas a los príncipes y soberanos. Solamente ejerció el poder consular tres veces: la primera, durante pocos días; la segunda, por tres meses; y la tercera, aunque ausente, hasta los idus de mayo (trad. J. A. Monge).

En las discusiones de Tiberio con el senado, éste optó por la adulación (Tac., *Ann.*, I.12.1), lo que no agradaba a Tiberio. Es un rasgo que habla muy alto del carácter de éste, el rechazar la adulación (también Suet., *Tib.,* XXVII). Otros intentaron hablar al emperador en sus términos, proponiendo alternativas a su asunción al poder supremo. Algunos se exasperaron ante la actitud de Tiberio. Se observó que si éste no quería asumir el cargo, lo que tenía que hacer era, usando la potestad tribunicia, vetar la propuesta de los cónsules, lo que destacaba la falsedad de la actitud o la hipocresía de Tiberio. Algunos creyeron que el fin de todo esto era dar a los senadores ocasión de cometer indiscreciones, que se podían volver contra ellos. Mal comenzaba el gobierno de Tiberio en un enfrentamiento entre éste y el senado. Tiberio no logró la aclamación. Fue nombrado emperador por la propuesta de los cónsules. La situación se complicó por las disposiciones del testamento de Augusto de que Livia recibiera el título de Julia Augusta, título que no agradó a Tiberio (Tac., *Ann.*, I.14.1-2), quien en el año 25 no autorizó que en la Bética se edificara un templo a Tiberio y a su madre, Livia (Tac., *Ann.*, IV.37.1).

Pues él era un simple mortal, a pesar de que Augusto recibió en Pérgamo y en otros lugares de Asia honores divinos en vida. En la provincia romana de Asia estos honores divinos en vida no tenían importancia, pues los recibían los generales ya a finales de la República[63], y Augusto. En el Oriente había ejemplos de la divinización de los monarcas en vida, como lo fueron Demetrio Poliorcetes (Plut., *Dem.*, X) y su padre Antígono, en Atenas, al comienzo del helenismo. Los atenienses los adularon en honores divinos de la manera más rastrera. Poco antes, Alejandro Magno se divinizó en vida[64] y mandó a las ciudades griegas que le tributasen honores divinos. Los Ptolomeos[65], a imitación de los antiguos faraones de Egipto, eran dioses salvadores en vida. Marco Antonio fue recibido en Asia Menor como nuevo Dionisos (Plut., *Ant.*, XXIV). Cleopatra estaba divinizada en vida. Tiberio quería ser nombrado como hijo de Livia. Esto habla muy alto del amor de Tiberio a su madre. Tiberio debió estar muy vinculado a su madre en vida de ella.

También influyeron negativamente en la personalidad de Tiberio la sublevación en el año 14 de las legiones acuarteladas en el Rin (Tac., *Ann.*, I.31-52) y en el Danubio (Tac., *Ann.*, I.16-30), revueltas apaciguadas por Tiberio, que no entendía esta sublevación al ser legiones que le conocían. Comprendía que lo hubieran hecho las legiones de Hispania, que no le trataron. La sublevación no parece que fuera motivada por la actitud de Tiberio. Más bien estarían ocasionadas por la mala situación de las legiones, por el reclutamiento de la tropa y por permanecer los soldados en activo más tiempo que lo convenido. Algunos amotinados se pusieron a las órdenes de Germánico, lo que inquietaría a Tiberio. Germánico intentó tranquilizar a las legiones pagando de su dinero el legado de Augusto a las tropas. Esta paga molestó al emperador, pues sólo él podía distribuir el legado de Augusto. En Roma fue muy criticado por no presentarse él personalmente como suprema autoridad del ejército a pacificar a las legiones. Germánico se encargó de tranquilizar a las legiones del Rin junto con Druso. Lucio Elio Sejano, que por entonces era el prefecto de la guardia pretoriana, marchó al Danubio. La fortuna favoreció a Druso. Un eclipse de luna fue interpretado por los nativos como señal de desagrado por la sublevación. A Germánico la suerte le fue más adversa (Tac., *Ann.*, I.55-72). Llegó a temer por la vida de él y de su familia. Se vio obligado a promover una campaña en la margen oriental del Rin, campaña que disgustó a Tiberio, pues en el testamento de Augusto se ordenaba mantener los límites actuales del Imperio. En este territorio, 5 años antes, Varo fue derrotado y las legiones aniquiladas. Germánico y sus tropas volvieron ilesas. Tiberio fue siempre muy respetuoso con los deseos de Augusto y procuró cumplirlos, lo que es un rasgo típico de su carácter y favorable a él.

El informe de Tiberio al senado sobre estos acontecimientos tampoco fue muy acertado. En él aparecía que Druso no puso en peligro las legiones, mientras Germánico sí, lo cual era la pura verdad. Tiberio era incapaz de falsear los hechos, o de presentar los acontecimientos un tanto falseados. No era nada diplomático. Druso quedaba mucho mejor que Germánico. Se interpretaba como hipocresía esta actitud de

---

[63] En Hispania, durante la guerra sertoriana, Q. Cecilio Metelo recibió honores en Córdoba (Sal., *Hist.*, 2, 70; Plut., *Sert.*, 22; Val. Máx., IX.1.5), que son un precedente en la Bética para la petición de levantar en esta provincia un templo a Tiberio y a Livia. M. Jaczynowska, «Les origins republicaines du culte imperial», *Aclass*, 22, 1986, págs. 231-252; *id.*, «La genesi repubblicana del culto imperiale. Da Scipione l'Africano a Giulio Cesare», *Athenaeum*, 73, 1985, págs. 285-296.

[64] J. M. Blázquez, *Alejandro Magno. Mito y realidad*, Madrid, 2000, págs. 141-150.

[65] E. Turner, *The Hellenistic World*, VIII, I, *CAH*, 1989, pág. 168.

Tiberio. Las relaciones de ambos no eran buenas desde el principio. Los primeros pasos de gobierno de Tiberio no fueron afortunados, y debieron dañar la reputación del emperador desde los primeros días de su mandato.

Relaciones de Tiberio con el senado

Augusto se mantuvo en excelentes relaciones con el senado. Fue muy hábil en su trato, lo que le permitió introducir en él familias de la vieja aristocracia. En los últimos años de la vida de Augusto, al parecer, se formaron dos facciones. Una estaba integrada por familias senatoriales nuevas, muy vinculadas a Augusto, herederas de los populares de finales de la República. La otra facción estaba constituida por la antigua nobleza, y consideraban a Tiberio su líder. Este grupo sería el sucesor de los *optimates* de finales de la República. Tiberio contó con apoyos en el senado, procedentes de la antigua nobleza, como Cneo Pisón y Marco Lépido.

Ya se ha indicado que los primeros contactos de Tiberio con el senado fueron desastrosos. Probablemente, hubo desconfianzas y recelos por ambas partes. Sin embargo, Tiberio hizo todo lo posible por mantenerse en buenas relaciones con el senado, como afirma Suetonio *(Tib.,* XXX):

> Restableció, hasta en apariencia, la libertad, devolviendo al Senado y a las magistraturas los privilegios y majestad que en otro tiempo formaban su grandeza. No hubo asunto, importante o pequeño, público o particular, de que no diese cuenta al Senado. Consultábale acerca del establecimiento de impuestos, la concesión de los monopolios, la construcción o reparación de edificios públicos, el levantamiento de tropas, el licenciamiento de los soldados, el acantonamiento de las legiones y de las tropas auxiliares; en fin, acerca de la prórroga de los mandos, la dirección de las guerras extranjeras, las respuestas que debían darse a las cartas de los reyes y hasta acerca de la forma en que debían redactarse estas respuestas. Siempre entró solo en el Senado, y un día que le llevaron enfermo en su litera, despidió enseguida a su comitiva (trad. J. A. Monge).

Posiblemente Tiberio deseó contar con un senado útil para gobernar. Tiberio dio preferencia a los cónsules sobre los senadores, y él se tenía por dueño y señor. Detestaba la adulación de los senadores. No le agradaba recibir asuntos de poca importancia. En opinión de Tácito *(Ann.,* IV.13.1), durante la primera mitad de su gobierno fue un excelente administrador, el mejor que tuvo el Imperio en opinión del gran historiador Mommsen, como ya se ha indicado. Durante su retiro en Capri, igualmente, cuidó mucho de la administración de las provincias, como lo prueban las inscripciones y las edificaciones que se hicieron en Hispania después del 26. No es verdad que abandonara el gobierno.

Tiberio se consideraba el mejor miembro del senado, el de mayor prestigio y, por lo tanto, el superior entre los senadores. Detestaba la postración de los senadores ante él. Despreciaba a los senadores que tratasen de enriquecerse, rasgo muy positivo de su carácter. Los senadores debían medrar por méritos propios. Evitó que su deseo se impusiera a la elección de cónsules y pretores. Todo este proceder son aspectos muy positivos del buen gobierno de Tiberio. Las relaciones con el senado, que debía actuar con imparcialidad e independencia, debían ser buenas, pero debieron ser poco frecuentes.

Las relaciones entre el príncipe y el senado se deterioraron. A Tiberio se le consideraba un hipócrita, presumido y retraído. Le perjudicaron mucho los sucesos acaecidos en su ascensión al Imperio. Tampoco Tiberio acertó en todas las decisiones que tomó. Ni percibió el mal efecto de algunas de sus propuestas. Tácito ofrece abundante documentación de estos sucesos. El dominio sobre el senado resultó arbitrario, como involuntario. No tenía intenciones torcidas o mal intencionadas. Tiberio era incoherente. Daba bandazos en los sucesos. Una vez, no dio importancia a uno, que no respetaba la memoria de Augusto. Otra vez, ante el mismo caso Tiberio intentó que el senado votase unánimemente contra el acusado. El amigo de Cneo Pisón le señaló a Tiberio la contradicción en que caía. Tampoco se juzgó acertada su presencia en el tribunal del pretor, aunque se sentó en el estrado. Podía mermar la independencia en la administración de la justicia. Algunos debates produjeron en el senado la sensación de haber sido engañado al discutir sobre los disturbios en el senado. Tiberio propuso la solución que hubiera dado Augusto. El resultado fue que el senado se desentendió de los asuntos que podían interesar a Tiberio. Una vez, devolvió la petición al senado en un problema espinoso para él. A veces, el emperador ejerció gran presión sobre el senado, al elegir magistrados, aunque el voto era libre. En la elección de los cónsules, los procedimientos, que ideó, parecieron arbitrarios, y dañó la libertad del senado. También intervino en el *cursus honorum*, aunque lo hacía buscando la eficacia. Su actuación ante el senado pareció arbitraria y titánica, y le dejaba sin libertad de decisión e impotente. Ello llevó al senado a ser servil. Todo esto influía en las malas relaciones entre el príncipe y el senado, pero Tiberio no lo percibía. El senado se distanció de Tiberio, quien, a partir del año 23, dejó poco a poco la administración en manos de Sejano, y se la confió al retirarse a Capri en el 26, lo que fue una verdadera catástrofe.

La *Lex Julia de maiestate* sobre la alta traición (Tac., *Ann.*, II.50.1) indica el poder de Tiberio sobre el senado y la situación de inferioridad y debilidad de éste. Esta ley data de finales de la República.

La ley fue revisada por Augusto, quien la amplió a palabras habladas o escritas. En principio, se refería a acciones contra el Estado. Después se restringió a acciones o palabras contra el emperador. Tiberio no parece que usara esta ley al comienzo de su gobierno, pues despreciaba las acusaciones contra su persona. Tácito puntualiza que el funcionamiento de la ley y el miedo que inspiraba la actitud de Tiberio ante los juicios, fueron los acontecimientos más nocivos de la primera parte del gobierno del emperador. Ante el príncipe se tenía temor y pavor, aspecto muy negativo de su gobierno. Los casos se sentenciaban en dos tribunales. Uno, presidido por un pretor, era permanente. A este tribunal se añadió el senado. Podía intervenir en los asuntos graves contra los senadores. Tiberio desde el comienzo de su gobierno permitió los juicios de alta traición, medida totalmente contraproducente y de ninguna visión política. Había podido frenar la aplicación de la ley. No lo hizo y se interpretó como prueba de sus intenciones tiránicas. Tiberio creía que los tribunales eran imparciales y que no era necesaria la intervención del príncipe. Los senadores procuraban cumplir los deseos del emperador. Cuando no los conocían, se imaginaban su voluntad. La administración de la justicia fue servil. Tiberio acudía con frecuencia al senado y se sentaba sin hablar, actitud contraproducente. En los tribunales frecuentemente estaba presente en los juicios. Posiblemente, Tiberio actuaba con buena intención y no quería participar en los juicios, pero los efectos fueron catastróficos. Tiberio no barruntó estos efectos negativos, debido a su carácter liberal, tímido y reservado.

La aplicación de esta ley fue nociva para el procedimiento de acusación seguido en Roma. No se seguía un sistema de acusación, que venía de individuos privados. Después de la acusación seguía el juicio. Este sistema judicial resultó funesto y corrompido. Se recompensaba al acusador según la persona condenada. Muchas acusaciones contra Tiberio eran meros supuestos. Tiberio, a veces, favoreció la causa contra los acusadores celosos, pero la mayoría de las veces, al no intervenir, alentó los procesos. Este sistema impuso el terror en Roma, Tiberio fue el causante en gran medida por su actitud, pero de ello no cayó en la cuenta. Tiberio participó en los casos de claro abuso, pero de modo totalmente arbitrario. El emperador se inclinaba a no intervenir por principio, una vez iniciado el proceso. En realidad, Tiberio intervino, frecuentemente, en los procesos. Producía el efecto de ser un tirano arbitrario. Esta actitud dañó seriamente las relaciones entre el emperador y el senado, pues éste deseaba hacer lo que Tiberio quería, y con frecuencia no conocía sus intenciones, principalmente en las acusaciones contra él. Alguna vez, a algunos acusados inocentes, como el amigo suyo, Cneo Pisón, le hubiera gustado ayudarles ante una condena injusta. A veces, concedía el perdón de los acusados, después de la condena judicial, lo que ocasionaba un gran caos, y daba la sensación de que Tiberio obraba con gran arbitrariedad. Al emperador le agradaba aparecer clemente y benévolo, y le desagradaba que los acusados se suicidaran durante el juicio, pues le quitaba la ocasión de ejercer la clemencia. Tiberio quería presentarse como imparcial. En el año 22 se acuñaron dos monedas con las leyendas *clementia* y *moderatio*, virtudes, ambas, preferidas por el príncipe, que siempre debió ser bienintencionado, pero que en la práctica fracasó y agravó las relaciones normales entre él y el senado. Podía parecer un cínico y un hipócrita principalmente al tratarse de ricos o de senadores influyentes, que podían ser un posible peligro para su persona. El emperador era bienintencionado pero fracasaba totalmente en el procedimiento de administrar la justicia por su actitud. Seguramente por ser tímido, reservado y retraído. Muchos senadores bien dispuestos perdieron la confianza en el emperador. El senado se sintió impotente. Estas malas relaciones entre el senado y el príncipe debieron ser uno de los motivos principales de su marcha a Capri.

Tiberio y Germánico

Las relaciones de Tiberio con Germánico y con su familia tampoco fueron buenas. Germánico, nacido en el año 15 a.C., nació del matrimonio del hermano de Tiberio, Nerón Druso, con Antonia, hija de Marco Antonio, matrimonio que gozaba de gran prestigio entre la gente. Augusto siempre demostró cariño al matrimonio, que era afable con todo el mundo. Dos hijos de este matrimonio fueron el emperador Claudio y Livila, la esposa de Druso, el hijo de Tiberio. Germánico se casó con Agripina, la hija de Augusto, lo que indica que el fundador del principado tenía depositadas grandes esperanzas en Germánico. Como ya se ha visto, Augusto obligó a Tiberio a reconocer a Germánico como heredero, lo que desagradó, sin duda, a este último. Hasta la subida al poder imperial de Tiberio, Germánico colabora pocas veces con el emperador por estar separados ambos en las campañas militares del norte de Europa. Germánico era muy popular entre las legiones de la Galia y de Germania. Sin embargo, fue fiel a su padre adoptivo. Tiberio, no obstante, desconfiaba de Germánico, que realizó, como se ha indicado, alguna acción contraria a los planes de

Augusto y del emperador. La política seguida con las legiones no fue afortunada. La campaña al otro lado del Rin no fue un éxito por las graves pérdidas sufridas. Un grupo de soldados fue derrotado por las tropas de Arminio, jefe de los queruscos, vencedor de Varo. Germánico demostró poca experiencia en su actuación. Su naturaleza era un tanto histriónica, como cuando amenazó con suicidarse, si las legiones no volvían a la obediencia. Germánico era muy popular, pero Tiberio recelaba del hijo adoptivo.

Tiberio en el año 16 cortó la campaña en Germania (Tac., *Ann.*, II.5-26), ante la situación en Armenia, adonde envió a Germánico a solucionar la situación (Tac., *Ann.*, II.43.1). En Armenia se disputaban la sucesión al trono. Germánico, de momento, continuó con la campaña de Germania, desobedeciendo los deseos del príncipe, que cometió un grave error al proponer que su hijo Druso la continuase. Esta decisión motivó la creencia de que Tiberio tenía perversas intenciones sobre el hijo adoptivo. Como consejero, en realidad para vigilar a Germánico, nombró al fiel amigo, gobernador de Siria, Cneo Calpurnio Pisón, acompañado de su esposa, Plancina, amiga de la madre de Tiberio (Tac., *Ann.*, II.43.2-5). Pisón era contrario a la conducta histriónica de Germánico y se mostró dominante.

Germánico y su familia decidieron visitar Egipto, que era propiedad privada del emperador, sin permiso de éste (Tac., *Ann.*, II.59-61), en viaje de recreo, lo que fue un gravísimo error. Germánico cometió una serie de graves desatinos, como considerar a Egipto provincia gobernada por él. Emitió edictos, y en Alejandría se comparó con Alejandro Magno. A Tiberio le desagradó profundamente la actitud de su hijo adoptivo. Durante la ausencia en Egipto, Pisón anuló todas las disposiciones tomadas por Germánico (Tac., *Ann.*, II.69.1-2), que respondió ordenando a Pisón abandonar Siria. Poco después Germánico murió, en Dafne de Siria, a la edad de 33 años, como Alejandro Magno. La familia y los próximos a ella creyeron que el causante fue Pisón, que actuaba a las órdenes de Tiberio. En Roma se propagó esta versión, apoyada en las fiestas celebradas por Pisón y por su esposa. Tiberio ordenó celebrar un gran funeral a su hijo adoptivo, lo que le honra mucho, el cual se conoce por documentación aparecida en Hispania.

La situación en Oriente se deterioró, al nombrar los allegados de Germánico, para lo que no tenían autoridad alguna, un nuevo gobernador de Siria, en lugar de Pisón, que intentó recuperar el gobierno de la provincia por las armas, lo que molestó a Tiberio. Pisón fue sometido a juicio, acusado del asesinato de Germánico (Tac., *Ann.*, III.12-17). Tiberio se mostró imparcial en el juicio. Pisón se suicidó durante el juicio al negarse Tiberio a hacer públicos ciertos documentos sobre el nombramiento de Pisón. Complicaba el asunto la amistad entre Plancina y Livia. Las pruebas de que Pisón estuviera detrás de la muerte de Germánico eran débiles, pero la gente se convenció de que el príncipe era el responsable último de la muerte de su hijo adoptivo.

Este asunto dañó gravemente la reputación del emperador, y le deprimió profundamente. Agripina tomó un odio mortal contra Tiberio que contribuyó a la sensación de aislamiento del príncipe y le arrojó en brazos de Sejano. Todo esto resultó catastrófico para Tiberio, para Agripina y para su familia. A Tiberio le quedaba como heredero su hijo Druso, casado con la hermana de Germánico, Livila. Este matrimonio tuvo dos hijos, y el de Germánico seis. Uno de ellos, Cayo, fue el sucesor de Tiberio, con el nombre de Calígula.

Tiberio, muerto Germánico, pensó en su hijo Druso, a quien en el año 22 le concedió la potestad tribunicia, y la tutela de los hijos de Germánico. En el año 23, Dru-

so murió, y los posibles planes de sucesión al trono se desvanecieron. La ex esposa de Sejano, Apicata, hizo correr la voz en Roma de que Druso murió asesinado por su ex marido y por Livila. Con este asesinato desapareció el sucesor de Tiberio. Nerón y Druso fueron confiados al cuidado del senado. Con este nombramiento se mantuvo el espíritu de los planes sucesorios de Augusto. Todo se complicó y fracasó por la actitud vengativa de la viuda de Germánico, que llegó a insultar en público a Tiberio, a lo que correspondía éste con otros insultos, medida poco realista e indigna del emperador. Todo ello perjudicaba, gravemente, no sólo a Tiberio, sino a la familia de Germánico.

Tiberio moralista

Es un aspecto poco señalado por los historiadores, pero importante en el carácter del príncipe. Suetonio *(Tib.,* XXXIII-XXXV) es totalmente claro, sobre este punto afirma:

> Pero a poco, y aunque con variable conducta, entró en el ejercicio de la soberanía, en general con actos que contentaban a todo el mundo y con grandes inclinaciones a la utilidad pública. Al principio se dedicó a extirpar abusos y anuló muchas disposiciones del Senado, ofreciéndose en ocasiones como consejero a los magistrados reunidos en su tribunal, sentándose al lado de ellos o enfrente, en puesto más alto. O bien, si sabía que el favor iba a salvar a algún acusado, se presentaba de pronto, y desde su puesto o desde el del primer juez recordaba a los demás sus juramentos, las leyes y el delito que debían castigar. Reformó también los usos antiguos y modernos que producían corrupción en las costumbres públicas.
>
> Restringió el gasto de los juegos y espectáculos, reduciendo el salario de los actores y determinando el número de gladiadores. Quejose amargamente de que los vasos de Corinto se hubiesen elevado a exorbitante precio, y de que tres barbos se hubiesen vendido en treinta mil sestercios. Juzgó conveniente poner límites al lujo de los muebles, y de hacer fijar por el Senado anualmente el precio de los artículos de alimentación. Los ediles recibieron órdenes para mostrarse muy severos en la higiene de las tabernas y establecimientos similares, y de no permitir que se vendiese en ellos ni siquiera pastelillos. Para dar ejemplo de economía, hacía servir en su casa, en las comidas más solemnes, viandas del día anterior, ya empezadas, como la mitad de un jabalí, diciendo que aquella mitad era tan buena como el cuerpo entero. Abolió también el uso de besarse todos los días [para evitar contagios; los miembros de las clases altas solían besarse a modo de saludo], y prohibió prolongar más allá de las calendas de enero el cambio de regalos de primero de año. Acostumbraba a devolver en el acto y por mano propia el cuádruplo de los que le hacían; pero cansado de que le distrajesen a cada momento, durante todo el mes, aquellos que no habían podido visitarle el primer día del año, no devolvió ya nada.
>
> Restableció la antigua costumbre de que un consejo de familia acordase por unanimidad de votos el castigo de las mujeres adúlteras que no tenían acusadores públicos (trad. J. A. Monge).

Desterró el príncipe a las mujeres que habían perdido la reputación, para ponerse al abrigo de las penas que dictaba la ley, y que se habían convertido en rameras. Igualmente, desterró a los jóvenes libertinos del orden senatorial y ecuestre, tachados de infamia por un tribunal, para tener, a pesar de las prohibiciones del senado, dere-

cho de presentarse en el teatro o en la arena. Tuvo especial cuidado de que no se turbase la paz con asesinatos, latrocinios y sediciones (Suet., *Tib.*, XXXVII).

Sejano

El jefe de la guardia pretoriana, Lucio Elio Sejano, del orden ecuestre, mandaba las únicas tropas acuarteladas en Italia. En el año 15, Tiberio nombró al padre, Lucio Sejano Estrabón, gobernador de Egipto. El poder del hijo en Roma era enorme (Tac., *Ann.*, IV.1-3). Sejano sedujo a la esposa de Druso, Livila, y juntos asesinaron a Druso (Tac., *Ann.*, IV.7-12). Esta muerte destrozó a Tiberio. Igualmente, planteó la continuación del principado, creado por Augusto. Sejano actuó de modo astuto. Planeó el distanciamiento de Tiberio y de Agripina y su posible reconciliación. Preparó una serie de juicios contra los amigos de Agripina, para enemistarlos con el emperador. En el año 24 se atacó a Cayo Silio, senador de gran reputación, y a su esposa, Sosia Gala, ambos amigos de Germánico desde las campañas de Germania. Tiberio justificó este ataque con el pretexto de que algunos senadores mostraban excesiva inclinación a los hijos de Agripina. Silio era muy vulnerable, pues había demostrado cierta simpatía por los líderes de una revuelta en la Galia, por la codicia manifiesta en la Galia, lo que le alejó del emperador. El acusador, muy bien elegido, era Viselio Varrón, cónsul del 24, hijo de uno de los colegas de Silio en Germania, que le odiaba. Silio le rechazó como acusador, debido a la inmunidad del cargo. Tiberio tampoco estuvo muy afortunado al alegar que los cónsules estaban obligados a defender la República. La actitud del emperador no fue acertada. El ataque de Sejano a Silio pareció ser un ataque del propio Tiberio, lo que convenció a Agripina de que el príncipe había planeado el ataque contra ella y sus amigos. Silio se suicidó.

Los procesos continuaron, esta vez, en el año 26 contra la prima de Agripina, Claudia Pulera. Agripina consideró a Tiberio el inductor y le acusó de atacar a los descendientes de Augusto. Tiberio contraatacó, acusando a Agripina de envidia por carecer de influencia. Detrás de estos procesos actuaba la mano de Sejano, pero Tiberio era ciego a los funestos manejos de su favorito, que jugaba muy sucio, y era de carácter doble, como lo demostró al intentar convencer al emperador y a Agripina de que cada uno planeaba envenenar al otro. Sejano era taimado y confidente de los dos, que no se hablaban. Sejano intentó aproximarse más al príncipe, buscando la aprobación de su matrimonio con Livila, que era su amante, con lo que se emparentaba con la familia del emperador, y marginaba más a Agripina. Tiberio debió barruntar las intenciones dobladas de su favorito. No se opuso al matrimonio, pero no lo favoreció. En un juicio, Tiberio oyó cosas muy desagradables para él del acusador, probablemente, preparado por Sejano. Sobre estas situaciones molestas para el príncipe, Suetonio *(Tib.,* LXVI) escribe:

> A sus inquietudes se unía el disgusto de verse injuriado incesantemente, porque no había un sentenciado que no le execrase frente a frente o en libelos que se encontraban en la orquesta [el lugar del teatro donde se hallaban los asientos reservados a los senadores]. Mostrábase diversamente afectado por esto, y unas veces la vergüenza le hacía desear que quedasen ignorados todos los ultrajes, mientras que en otras fingía despreciarlos y los repetía él mismo haciéndolos públicos. Nada le disgustó tanto como una carta de Artábano, rey de los partos, que le censuraba sus asesina-

tos, su cobardía y sus desórdenes, y le exortaba a dar satisfacción cuanto antes, por medio de una muerte voluntaria, al justo e implacable odio de sus conciudadanos (trad. J. A. Monge).

Por este año Tiberio planteaba retirarse a Capri, hastiado de la vida de Roma, como años antes se había retirado a Rodas. La primera causa de esta decisión eran las intrigas de Sejano. El príncipe había descubierto los sucios manejos del favorito. Con Tiberio en Capri, y Sejano en Roma, podría más fácilmente desembarazarse de Agripina, de su familia y de sus amigos (Tac., *Ann.*, IV.52-54). Las culpas recaían, posiblemente, en Tiberio. Sejano prestó un gran favor al príncipe, al salvar su vida en un desprendimiento de roca en Sperlonga, donde estaba refugiado, con lo que Tiberio se vinculó más aún al salvador. Sejano tenía las manos libres para atacar a Agripina. Eligió, esta vez, acusar a su hijo mayor, Nerón, de acosar a su hermano Druso, que llegó a espiar a Nerón. Mientras tanto Sejano se tenía por aliado de la madre. La situación era muy delicada para la familia de Agripina y de sus amistades, pues después de caer Sejano en el 31, era muy imposible convencer a Tiberio, que era muy desconfiado por carácter, de que no estaban vinculados a Sejano, como, al parecer, pensaba el príncipe.

Otro proceso celebrado en el año 28 demuestra que Sejano no cesaba en atacar solapada y taimadamente a los amigos de Agripina. Se sometió a juicio a Ticio Sabino, mediante una información sucia. Los acusadores atacaron a Agripina de paso, y la vincularon a la traición. En el año 29 murió Livia, que había favorecido la causa de su hijo, y que frenaba algo a Sejano. El resultado del proceso fue que se encarceló a Agripina y a algunos de sus seguidores. Nerón se suicidó. Sejano cayó en desgracia y murió en el 31, a consecuencia de una carta enviada por Tiberio al senado desde Capri. Los *Anales* de Tácito han llegado incompletos para estos acontecimientos y se carece de datos sobre el proceder de Sejano y sobre las causas de su caída. Se ha supuesto que Tiberio en sus memorias hundió a Sejano por su conducta contra los hijos de Germánico. Esta tesis no es probable, pues la situación de Agripina, de su hijo Druso y del amigo Asinio Galo continuó tan mala como antes. Tiberio llamó a Capri a Calígula y a sus hermanas, en busca de una mayor protección. Sejano había atacado a Calígula. Después de la caída de Sejano, se acusó a un hombre de ser el cómplice de éste en sus posibles ataques a Calígula. Esta conspiración pudo ser muy desfavorable para la excelente situación de Sejano ante Tiberio. Poco después murieron Agripina, Druso y Asinio Galo. En el año 33, Tiberio atacó la memoria de Nerón por el daño causado a Roma y a su familia. El príncipe consideró a Druso cómplice de Sejano. Agripina murió en el 33. Asinio Galo era mal visto por Tiberio, quien creía que tramaba hundirle. El príncipe era muy desconfiado, mal pensado y se fiaba poco de los senadores, muchos de los cuales se aproximaron al todopoderoso Sejano.

Sejano debió olfatear la tormenta que se avecinaba sobre él en los años 30 y 31, se aproximó a la plebe de Roma y a los ejércitos de Germania, no pensando sustituir a Tiberio sino después de muerto. Tiberio empezó a desconfiar de la fidelidad de su favorito en el 30, pero no actuó hasta finales del 31. En el año 31 fueron nombrados cónsules Tiberio y Sejano, pero el emperador dimitió en mayo. Al parecer, Tiberio pensó que, en caso de sublevación de Sejano, se sacaría de prisión a Druso César. El príncipe contó con confidentes. La carta de acusación ante el senado era equívoca. Sejano fue condenado. El pueblo, según el poeta Juvenal, destruyó las estatuas del favorito.

La muerte de Sejano fue seguida de la caza de sus seguidores y de la familia de éste. La mayoría de ellos murieron. Ha sido señalado por Shotter, cuya interpretación de la personalidad del emperador está próxima a la nuestra, que el legado de Sejano «supuso la casi destrucción de la familia imperial, el creciente servilismo del orden senatorial, y un *princeps* que nunca más se plantearía el retorno de un exilio al que le habían consignado las maquinaciones de Sejano. El legado de la caída de Sejano significó también, en fin, miedo y sospechas entre la nobleza, y la presencia de un nuevo prefecto que fue aún más cruel, depravado y sediento de poder que el propio Elio Sejano».

Tiberio y la administración del Imperio

Los años de gobierno de Tiberio no conocieron prácticamente guerras. Estallaron algunos conflictos militares, como los del 14 y del 37, a los que se sumó el conflicto que duró del 17 al 24, en Tacfarinate (Tac., *Ann.*, II.52), en el norte de África.

En los años 21-22 en la Galia hubo cierta revuelta, capitaneada por dos libertos, J. J. Sacróviro y J. Floro, a la que los druidas no parece que fueran ajenos. Sejano intervino debido a la rivalidad de los jefes romanos.

En el 26 estalló un disturbio en Tracia. Roma intervino militarmente para apoyar al rey, Remetalces, que apoyaba la causa romana.

Las mencionadas campañas del Rin en los años 14 y 16 tuvieron su importancia en Roma, al compararse Tiberio y Germánico, y al insinuar Sejano advertencias al emperador respecto a la conducta de Germánico y de Agripina. Sejano desde el primer momento fue un taimado y un intrigante, y planeaba enemistar al príncipe con todos los que le pudieran hacer sombra. Además, era ávido de poder absoluto.

En el Oriente hubo dos importantes desórdenes. El primero es del año 16. Estuvo relacionado con la política de Armenia, reino fundamental para Roma por su situación contra los partos. Esta revuelta influyó, también, en Siria y Judea, debido a la presión fiscal. En Partia, el rey filorromano Vonones había sido expulsado del trono por Artábano. El primero fue entronizado en Armenia.

Tiberio era un pacifista y prefirió una solución diplomática a la guerra. Envió a su heredero Germánico. Commagene, en el centro de Anatolia, se convirtió en una provincia romana. Se entronizaron nuevos reyes en Capadocia y en Cilicia. Se entronizó en Armenia a Artaxias, toda esta política produjo inestabilidad en la región. Muerto Artaxias, poco antes de morir Artábano entronizó en Armenia a su hijo, Arsaces. Tiberio dio una solución diplomática, gracias a la participación de L. Vitelio, gobernador de Siria.

El príncipe dio pruebas de ser un excelente diplomático ante la conflictiva situación en el este del Imperio. Tiberio condenó a los gobernadores que se extralimitaban en la administración, y sobre todo en la recaudación de las contribuciones.

Tiberio eligió, en general, buenos gobernadores de provincia. Son excepciones: Cayo Silo en Germania (14-21), Poncio Pilato en Judea (26-36) y Cneo Pisón en Siria (17-20). También se preocupó del comportamiento de las esposas de los gobernadores.

Tiberio fue un buen administrador de las provincias y no introdujo innovaciones. A algunos gobernadores no se les permitió desplazarse a gobernar sus provincias (Suet., *Tib.*, LXIII) y se enviaron lugartenientes. Se mantuvo la división en provincias senatoriales e imperiales. A veces, intervenía para asegurar un buen gobierno.

Tiberio deseaba disponer de un cuerpo de funcionarios preparados y honestos. Procuraba satisfacer las peticiones que llegaban a él. Aun estando en Capri, no se desentendió de la administración de las provincias, como lo prueban los miliarios de las calzadas de la provincia Tarraconense y los edificios de Termancia. Tiberio socorrió a los damnificados por causas naturales, como a las 12 ciudades de la provincia romana de Asia, devastadas por un terremoto en el año 17 (Tac., *Ann.,* II.47).

Tiberio obró con rapidez ante tres grandes desastres, el citado terremoto en Asia del 17, el hundimiento del anfiteatro de Fidenae en el 27 y la crisis financiera del 33. En el año 36, con motivo del incendio del Aventino en Roma, dio pruebas de gran generosidad. También estuvo atento a la mencionada crisis del Oriente del 34, todo lo cual habla muy alto de las grandes cualidades de gobierno del emperador y del cumplimiento de su deber de gobernante.

Esta buena administración de las provincias hizo que gozara de buena estima en las provincias, como lo demuestran las inscripciones. Tiberio estuvo siempre preocupado de las provincias, todo lo cual son aspectos muy positivos de su gobierno.

En la vida de Augusto (Suet., *Tib.,* VIII) estuvo encargado de dos trabajos importantes: el abastecimiento de Roma, donde comenzaban a faltar los víveres, y la inspección de todas las cárceles de esclavos de Italia. Por su actuación en el primer encargo, se le quiso nombrar *pater patriae,* título que rechazó. Aspecto importante de su administración fue que durante los dos primeros años de gobierno no abandonó Roma.

Sólo visitó después las ciudades próximas o no más allá de Ancio, y esto por pocos días. Anunció y preparó visitas a los ejércitos y provincias pero no las llevó a efecto (Suet., *Tib.,* XXXVIII).

Tiberio en Capri

Tiberio en el año 26 se retiró, acompañado de algunos amigos fieles, a Capri y nunca más volvió a Roma, pero no perdió el control del Imperio. Su palacio era la Villa Iovis, situada sobre un acantilado rocoso. Contaba con varias grandes cisternas abovedadas y con escaleras. No era una mansión lujosa. Tiberio era más bien austero de carácter, como lo fue en Rodas, donde llevó vida más bien sencilla. Varias mansiones de Pompeya, como la Villa dei Misteri, extramuros, y la Casa de los Vetti, son más lujosas que la casa de Tiberio en Capri. Tácito *(Ann.,* IV.41) ha señalado las razones que movieron a Tiberio a retirarse a Capri, además de la ya señalada presión de Sejano sobre el emperador.

> Sejano insistió, pero no para tratar del matrimonio, antes bien, abrigando temores más profundos, para neutralizar las sospechas tácitas, los rumores del vulgo y la envidia que lo amenazaba. Y a fin de no quebrantar su poder alejando de su casa a la asidua concurrencia, ni proporcionar facilidades a los acusadores recibiéndola continuamente, adoptó la solución de empujar a Tiberio a que viviera lejos de Roma en lugares amenos. Era mucho lo que así pensaba ganar: las entradas y salidas del palacio estarían en su mano, y controlaría gran parte de la correspondencia, dado que era llevada por soldados; más adelante el César, declinando ya su edad y reblandecido por la vida retirada, le transmitiría más fácilmente los cometidos del gobierno; por otra parte, suprimidas las audiencias de los que iban a presentarle sus respetos, haría menguar las envidias contra su propia persona, y prescindiendo de vanidades aumentaría su verdadero poder. En consecuencia empezó poco a poco a

hablarle mal al César de los negocios de la Ciudad, de las aglomeraciones del pueblo y de la multitud de los cortesanos, alabándole la tranquilidad y la soledad, que lo librarían del tedio y de los rencores, y que le permitirían despachar mejor los asuntos principales.

Más adelante *(Ann.,* IV.57-58):

> Entretanto el César puso en práctica un proyecto largamente meditado aunque muchas veces diferido: marchó a Campania con el pretexto de dedicar un templo a Júpiter en Capua y otro en Nola a Augusto, pero decidido a quedarse a vivir lejos de la Ciudad. La causa de su retiro, siguiendo a la mayoría de los autores, la he atribuido a las artes de Sejano; pero como después de haberlo hecho matar siguió viviendo seis años en semejante apartamiento, me veo muy inclinado a preguntarme si no sería más verosímil atribuírsela a él mismo; porque si en sus actos exteriorizaba crueldad y sus vicios, le gustaba ejercerlos desde un lugar oculto. Había también quienes creían que en su vejez sentía vergüenza de su físico; la verdad es que tenía una talla elevada, pero flaca y encorvada, la cima de la cabeza calva, la cara llena de úlceras y por lo general untada de medicamentos. También en Rodas acostumbraba a evitar con el retiro los encuentros y a esconder sus placeres. Se dice asimismo que había sido empujado por la intemperancia de su madre, a la que no quería como compañera en el reinado y de la que no podía librarse por haber recibido el reinado mismo como un regalo de ella. En efecto, Augusto había dudado de si colocar al frente del estado romano a Germánico, nieto de su hermana y alabado por todos, pero vencido por los ruegos de su esposa, hizo que Tiberio adoptara a Germánico y adoptó él mismo a Tiberio; y Augusta se lo echaba en cara, le pasaba la cuenta.
>
> Su partida tuvo un séquito reducido: un solo senador, Cocceyo Nerva, que había sido cónsul y era experto en leyes; aparte Sejano, un caballero romano de los ilustres, Curcio Ático; los demás, gente de estudios, en general griegos, con cuya conversación pensaba entretenerse. Decían los entendidos en astrología que Tiberio había salido de Roma en una fase de las estrellas tal que le impediría el regreso; ello fue la causa de la perdición de muchos, que se dedicaron a conjeturarle un rápido final de su vida y a divulgarlo. Realmente no podían prever un caso tan increíble: que por once años se privara voluntariamente de la patria. Más adelante quedó claro cuán estrecho es el confín entre la ciencia y el error, y qué oscuridades ocultaban la verdad. Pues lo de que no regresaría a la Ciudad no lo dijeron temerariamente; en lo demás se revelaron ignorantes, ya que Tiberio, habitando en los campos y costas de las cercanías e incluso a menudo al pie de los muros de la Ciudad, llegó a alcanzar una vejez extrema (trad. J. L. Moralejo).

Dos viejos amigos le acompañaron a Capri, Cocceyo Nerva y Curcio Ático, el mencionado astrólogo, Trasíbulo, y otras personas cultas. Tiberio padecía una dolencia de la piel frecuente en la Antigüedad. Era alto, como lo demuestran las esculturas, como la descubierta en Augusta Emérita. Tácito añade como razón de retirarse a Capri la actitud de su madre que le recordaba que gracias a ella era emperador. Es posible que Tiberio estuviera cansado del ejercicio del poder, pues no debía ser muy ambicioso de mando, como lo demostró su partida a Rodas, abandonando Roma.

También debió decidir a tomar la decisión de partir de Roma la muerte de varios de sus viejos amigos. La estancia en Capri no le apartó. Le llegaban a través de Sejano las habladurías, que circulaban en Roma, sobre su persona. Todo esto le hundía más y más y le hacía un resentido, tesis propuesta por Marañón para interpretar la personalidad de Tiberio, que tiene muchos visos de probabilidad.

El retiro de Tiberio motivó una crisis de gobierno, ya que el emperador tenía que participar activamente en las deliberaciones del senado. Tiberio daba órdenes por carta, lo que para algunos senadores era más intimidatorio. La fuente de información, totalmente tendenciosa, era Sejano. El odio generalizado contra Sejano y la impopularidad recaían sobre Tiberio, lo que perjudicaba gravemente al emperador.

Empezaron a circular mil versiones sobre las perversiones del príncipe, que era muy celoso de su soledad, y de su odio a ciertas personas. Debió sentirse desilusionado ante la vida y cansado. Cada vez sospechaba más de todo el mundo, como lo indica que después de la muerte de Sejano se celebró el 58 por 100 de los pleitos conocidos.

Tiberio no se desentendió en su retiro de los asuntos de gobierno. Era astuto y durante los últimos meses de vida de Sejano, cuando conoció la perfidia del favorito, disimuló y preparó el plan de destruirlo a la perfección. No olvidó sus obligaciones familiares con los hijos de Germánico y con su hijo Druso.

Era Tiberio hombre miedoso e inclinado a la sospecha, lo que indica el alto número de procesos judiciales, incluso a antiguos amigos, que Tiberio seguía puntualmente. El carácter de Tiberio era contradictorio. Shotter cree que el verdadero cáncer de los últimos años del gobierno del príncipe fue eliminar los últimos vestigios del espíritu de nobleza[66].

Fue un buen administrador del Imperio, pero impopular, temido y odiado. Después de su muerte, acaecida en el 37, pronto fue olvidado. Suetonio *(Tib.,* LXXV) ha descrito la alegría de la plebe de Roma al conocerse la noticia de la muerte de Tiberio:

> A la noticia de su muerte fue tanta la alegría en Roma, que todos corrían por las calles gritando unos: «¡Tiberio al Tíber!»; pidiendo otros a la madre Tierra y a los dioses Manes que solamente entre los impíos concediesen lugar al muerto; y amenazando otros al cadáver con el garfio de las Gemonias. Al recuerdo de sus antiguos actos de barbarie se unía el horror por una crueldad reciente. Un decreto del Senado había establecido que el suplicio de los condenados se diferiría siempre hasta el décimo día; ahora bien, algunos desgraciados debían ser ejecutados precisamente el día en que se supo la muerte de Tiberio, e imploraban la compasión pública. Pero como aún no había nadie a quien dirigirse, estando todavía ausente Cayo [Calígula, su sucesor], los guardias, temiendo faltar a lo mandado, los estrangularon y arrojaron a las Gemonias. Esto aumentó el odio contra el tirano, cuya barbarie se hacía sentir aún después de su muerte. Cuando trasladaron su cuerpo de Miseno, la mayor parte de los habitantes de la ciudad gritó que era necesario chamuscarlo en el anfiteatro de Atela; pero los soldados lo llevaron a Roma y lo quemaron con las ceremonias ordinarias (trad. J. A. Monge).

K. Christ[67], catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Marburgo, señala que la historiografía antigua fue muy contraria a Tiberio. En cambio, la moderna le ha sido más favorable. Según este historiador, tenía algunas buenas virtudes. Pretendió ser un continuador del principado creado por su padrastro. K. Christ señala como virtudes su moderación, generosidad, justicia, suavidad, pasibilidad y pie-

[66] R. Syme, *L'aristocrazia augustea. Le grandi famiglie gentilizie dalla repubblica al principato,* Milán, 1993.
[67] *Artemis, Lexikon der Alten Welt,* Zúrich, 1965, pág. 3082.

dad. Daba importancia al programa de gobierno. No intentaba producir efectos muy llamativos, ni honores excesivos. Era ahorrador. No hacía gastos superfluos. Era retraído y de vida sencilla. Al final de su vida se dedicó a la astrología.

Sucesión de Tiberio

Le sucedió en el gobierno imperial el hijo de Germánico, Cayo Calígula.

Rasgos del carácter de Tiberio

Ya se han indicado algunos importantes a lo largo del presente trabajo. Hay otros muy significativos. Era avaro hasta la rapiña, según Suetonio *(Tib.,* XLIX), que recoge algunos casos. Al augur Cn. Léntulo, que era inmensamente rico, le amenazó hasta llevarle a dejarse morir con el fin de arrancarle la promesa de nombrarle su único heredero. Confiscó los bienes de los principales ciudadanos de la Galia, de Hispania, de Siria y de Grecia con absurdas acusaciones, como la de tener en metálico una parte de su caudal. Privó a muchos particulares, entre los que estaba S. Mario, quien poseía ricas minas en la Bética que pasaron a propiedad del emperador, y a algunas ciudades de sus antiguos privilegios, especialmente del derecho de explotar las minas y de levantar impuestos. A Vonones, rey de los partos, arrojado por los suyos y refugiado con sus tesoros en Antioquía, le despojó de ellos y fue asesinado. Todos estos hechos prueban que era aficionado al dinero (Suet., *Tib.,* XLVI) e incluso gran avaro, pues no construyó ningún gran monumento, como puntualiza Suetonio *(Tib.,* XLVII). Tampoco costeó ningún espectáculo, y rara vez asistió a los que daban los particulares. Sin embargo, alivió la mala situación de algunos senadores. Sólo concedió dos liberalidades (Suet., *Tib.,* XLVIII). La primera consistió en prestar al pueblo por tres años y sin interés cien millones de sestercios. La segunda, después del incendio del monte Celio, cuando dio a los propietarios lo que habían pagado por sus casas. Duplicó la cantidad que Augusto legó por testamento a los soldados, pero nada les dio, excepto mil denarios por cabeza a los pretorianos, por no haber favorecido los proyectos de Sejano, y algunas gratificaciones a las legiones de Siria, porque eran las únicas que no habían colocado en los estandartes los retratos de Sejano, como imagen venerada. Rara vez licenció a veteranos, política con el ejército altamente peligrosa. Tampoco hizo liberalidad a las provincias, salvo la concedida a Asia por el terremoto.

Un rasgo bueno de la personalidad fue cierto saneamiento de las costumbres, según nos cuenta Suetonio *(Tib.,* XXXIV).

Religiosidad de Tiberio

Un rasgo interesante de su personalidad era su entrega a la astrología. Estaba persuadido de que todo lo dirigía el hado. Tenía un miedo enfermizo a los truenos. Cuando había una tormenta llevaba una corona de laurel sobre la cabeza por tener estas hojas la virtud de evitar el rayo (Suet., *Tib.,* LXIX). Prohibió consultar en secreto y sin testigos los arúspices. Intentó suprimir los oráculos próximos a Roma.

Tiberio aceptó que se tributara culto a Augusto en Tarragona en el año 15, siendo el primer templo levantado a Augusto divinizado en Occidente (Tác., *Ann.*, I.78.1), pero no permitió que se levantara un templo en vida a él y a su madre Livia en la Bética, porque era un simple mortal (Tac., *Ann.*, IV.37.1), como se ha visto anteriormente.

Según cuenta Suetonio *(Tib.,* XXXVI), prohibió los cultos egipcios y judaicos, y los obligó a quemar las vestiduras y todos los objetos que servían para culto. A los jóvenes judíos, bajo pretexto militar, los repartió por las provincias más insalubres. Expulsó de Roma a los judíos, y prohibió a los que practicaban estos cultos volver a Roma, bajo pena de perpetua esclavitud. Desterró a los astrólogos, pero les permitió volver si no ejercían su arte.

Aspecto físico de Tiberio

Suetonio *(Tib.,* LXVIII) ha dejado en su biografía del príncipe una descripción pormenorizada de su aspecto físico, Dice así:

> Era grueso y robusto y su estatura mayor que la ordinaria, ancho de hombros y de pecho, gallardo y bien proporcionado. Tenía la mano izquierda más robusta y ágil que la otra, y tan fuertes las articulaciones que traspasaba con el dedo una manzana, y de un capirotazo hería la cabeza de un niño y hasta la de un joven. Tenía blanca la tez, los cabellos algo largos por la espalda y cayéndole sobre el cuello, según costumbre de su familia. El semblante hermoso, pero sujeto a cubrirse repentinamente de granos; los ojos muy grandes y, cosa extraña, veía también de noche y en la oscuridad, pero durante poco tiempo y cuando acababa de dormir; después su vista se oscurecía poco a poco. Marchaba con la cabeza inmóvil y baja, con aspecto triste y casi siempre en silencio. No dirigía ni una palabra a los que le rodeaban; o si les hablaba, lo cual era muy raro, era con lentitud y con blanda gesticulación de dedos. Augusto había observado sus costumbres desagradables y arrogantes, y trató más de una vez de excusarlas ante el pueblo y el Senado como defectos hijos de la naturaleza y no del carácter. Gozó de salud poco menos que inalterable durante casi todo el tiempo de su reinado, aunque desde la edad de treinta años la dirigió a su antojo, sin ayuda ni consejo de ningún médico (trad. J. A. Monge).

Tiberio y el arte

Un aspecto de la personalidad de Tiberio, no señalado, es su relación con el arte. En Capri se rodeó de un gran grupo escultórico, muy en línea del arte de Rodas[68], que trató cuatro temas principales: Ulises y sus hombres cegando a Polifemo, el asalto de Escila al barco de Ulises, el robo del *Palladium* y una versión del grupo del Pasquino, posiblemente Ulises con el cuerpo de Aquiles; las esculturas están firmadas por Atenodoro, Hegesandro y Polidoro, los mismos artistas que esculpieron el grupo del Laocoonte y de sus hijos estrangulados por dos serpientes, que salieron del mar. Estas esculturas se fechan en época de Tiberio. Sería muy del gusto del emperador el barroco de Rodas[69].

[68] J. J. Pollitt, *El arte helenístico,* Madrid, 1989, págs. 203-210, figs. 124-209. Para el grupo de Laocoonte, véanse M. Bieber, *op. cit.,* págs. 134-135, figs. 530-533; P. Moreno, *op. cit.,* págs. 379-405.

[69] E. Turner, *The Hellenistic World,* VIII, I, *CAH,* 1989, pág. 168.

En Roma a Tiberio se deben la *Domus Tiberiana,* precedente de otros palacios imperiales, como la *Domus Aurea* de Nerón, y dos edificios públicos: el templo de Augusto y la escena del teatro de Pompeyo.

Tácito *(Ann.,* II.49) escribe que dedicó varios templos destruidos por la antigüedad o el fuego, cuya construcción había iniciado Augusto: el de Líber, Líbera y Ceres junto al circo Máximo, y en el mismo lugar el templo de Flora, y el templo de Jano construido junto al mercado de las legumbres. En su viaje a Capri, recorrió Campania y dedicó un capitolio en Capua y un templo a Augusto en Nola.

Tiberio intelectual

Sobre Tiberio intelectual, Suetonio *(Tib.,* XXX-XXXI) ha dejado la siguiente descripción:

> Cultivó con ardor las letras griegas y latinas, y eligió por modelo, entre los oradores de Roma, a Corvino Mesala, cuya laboriosa ancianidad había admirado desde muy joven; pero oscurecía su estilo a fuerza de afectación y extrañas formas, y lo que improvisaba valía algunas veces más que lo que había meditado. Compuso un poema lírico titulado *Lamento por la muerte de Lucio César.* Escribió también poesías griegas, en las que imitó a Euforión, Riano y Partenio, autores que le deleitaban, y cuyas obras y retratos hizo colocar en las bibliotecas públicas entre los de los escritores antiguos más ilustres; por esta razón, muchos eruditos le dirigieron comentarios sobre estos poetas. Mostró también por la historia de la fábula un gusto que llegaba hasta el ridículo y lo absurdo. Así pues, para experimentar el saber de los gramáticos que, como ya hemos dicho, formaban su compañía habitual, les proponía cuestiones como ésta: «¿Quién era la madre de Hécuba? ¿Cuál era el nombre de Aquiles entre las doncellas? ¿Qué cantaban ordinariamente las sirenas?»
>
> Aunque hablaba con facilidad la lengua griega, no la usaba en todas las ocasiones, absteniéndose sobre todo de ella en el Senado (trad. J. A. Monge).

En Capri, como antes en Rodas, se rodeó de gente de estudios, en general griegos, con cuyas conversaciones pensaba entretenerse (Tac., *Ann.,* IV.58.1). Se puede calificar a Tiberio de hombre aficionado a las letras y al arte de la escultura.

Vivía rodeado de retóricos griegos, que vivían como huéspedes suyos, y cuya conversación le era muy agradable (Suet., *Tib.,* LVI). Acostumbraba discutir durante la comida cuestiones sacadas de sus lecturas del día. Su maestro de retórica fue Teodoro de Gadara, que caló enseguida al discípulo y lo definió como «barro bañado de sangre».

Juicio de los historiadores Suetonio y Tácito sobre el gobierno de Tiberio

Tanto Suetonio como Tácito, las dos principales fuentes para la vida de Tiberio, perdidas las memorias del príncipe, afirman que, antes de la partida a Capri, el gobierno de Tiberio fue bueno. También la administración de las provincias después, como lo demuestra el caso de Hispania. La conducta del emperador cambió drásticamente después de la marcha a Capri. Suetonio pinta antes de la partida a Capri un empera-

dor tolerante, generoso, sencillo, protector de la religión, de las costumbres y del orden público, mientras en el segundo período, al que Suetonio dedica prácticamente la mitad de la biografía de Tiberio (XXXVII-LXXXVI), le muestra avaro, lujurioso y borracho, defectos que el historiador *(Tib.,* XXXVI-XLIX) describe minuciosamente.

El historiador le presenta como cruel en grado sumo con los parientes *(Tib.,* LV). Impuso el terror. El castigo tocaba a las esposas e hijos de los acusados *(Tib.,* LIV-LXII). Según Suetonio, la causa de este cambio tan radical se debió (XXXIX) al dolor ocasionado por la muerte de sus dos hijos, Germánico, muerto en Siria, y Druso, en Roma. Más adelante de su obra, Suetonio *(Tib.,* LII) se contradice al afirmar que no tuvo amor de padre ni para el hijo adoptivo, ni para el natural, lo que no debe ser cierto. Suetonio *(Tib.,* XLII-XLIV), que es un historiador al que le gustan los chismes, se detiene en los aspectos más sucios del proceder de Tiberio en Capri. Afirma:

> A favor de la soledad y lejos de las miradas de Roma, entregose al fin sin freno a todos los vicios que hasta entonces había disimulado, aunque mal; de ellos hablaré, y también de su origen. En los campamentos, y desde que comenzó la vida militar, se le conocía por su extraordinaria afición al vino, hasta el punto de llamarlo los soldados, en vez de Tiberius, Biberius [«borracho»]; en vez de Claudius, Caldius [en referencia al fino caliente]; y en vez de Nerón, Mero [por *merum,* vino sin mezcla]. Siendo emperador pasó dos días y una noche comiendo y bebiendo con Pomponio Flaco y L. Pisón, en la época misma en que trabajaba para la reforma de las costumbres públicas. Al salir de esta bacanal dio al primero el gobierno de Siria y al segundo la prefectura de Roma, llamándoles en los nombramientos sus más amables compañeros y amigos de todas las horas. Pocos días después de haber apostrofado rudamente en el Senado a Sestio Galo, anciano pródigo y lujurioso, tachado de infamia en otro tiempo por Augusto, aceptó cenar con él a condición de que aquel día no cambiase en nada sus costumbres y de que servirían la cena jóvenes desnudas. De entre muchos candidatos ilustres que pedían la cuestura prefirió al más oscuro, porque había vaciado en la mesa un ánfora de vino que él mismo le había servido. Dio doscientos mil sestercios a Aselio Sabino por un diálogo en el que la seta, el papahigo, la ostra y el tordo se disputaban la preeminencia. En fin, creó un nuevo cargo, la intendencia de los placeres, y con él revistió a Tito Cesonio Prisco, caballero romano.
>
> En su retiro de Capri tenían una habitación destinada a sus desórdenes más secretos, guarnecida de lechos en derredor. Allí, un grupo elegido de muchachas, de jóvenes y de disolutos que habían inventado monstruosos placeres y a los que llamaba sus «maestros de voluptuosidad» *(sprintas),* se unían en triple cadena y, entrelazados de este manera, fornicaban en su presencia para despertar, por medio de este espectáculo, sus lánguidos deseos. Tenía además diferentes cámaras diversamente arregladas para estos placeres, adornadas con cuadros y bajorrelieves lascivos, y llenas de libros de Elefántide [poetisa autora de una obra pornográfica], con objeto de tener en la acción modelos que imitar. Gracias a él, los bosques y parques no eran más que asilos consagrados a Venus, y veíase a la entrada de las grutas y en los huecos de las rocas la juventud de ambos sexos mezclada en actitud voluptuosa, con trajes de ninfas y faunos. Así es que el pueblo, jugando con el nombre de la isla, daba a Tiberio el de Capríneo.
>
> Llevó la obscenidad más lejos aún, y hasta excesos tan difíciles de creer como de referir. Dícese que había enseñado a niños de tierna edad, a los que llamaba sus pececillos, a que jugasen entre sus piernas en el baño, excitándole con la lengua y los dientes, y también que, a semejanza de niños grandecitos, pero en lactancia aún, le mamasen los pechos, género de placer al que su inclinación y edad le llevaban

> principalmente. Así es que habiéndole legado uno el cuadro de Parrasio en el que Atlanta prostituye su boca a Meleagro, y dándole facultad el testamento, si le desagradaba el asunto, de recibir en su lugar un millón de sestercios, prefirió el cuadro y mandó colocarlo, como objeto sagrado, en su alcoba. Dícese también que un día, durante un sacrificio, enamorado de la belleza del que llevaba el incienso, apenas esperó a que terminase la ceremonia para satisfacer ocultamente su innoble pasión, a la que tuvo que prestarse también un hermano del joven, que era flautista, haciéndoles después romper las piernas porque mutuamente se echaban en cara su infamia (trad. J. A. Monge).

Es probable que muchos de estos hechos fueran chismes inventados o por lo menos ampliados.

Tácito reconoce que la primera etapa del gobierno de Tiberio fue buena. Se distinguió por su vida y por su fama tanto en los asuntos privados como en los mandos, escribe Tácito *(Ann.,* VI.51.3), durante el reinado de Augusto; reservado y engañoso simulador de virtudes, mientras vivieron Germánico y Druso; una mezcla, asimismo, de bien y de mal, hasta la muerte de su madre. El comportamiento de Tiberio con su ex esposa Julia, que le desdeñó por considerarlo que no estaba a su altura, lo que fue la causa principal de su destierro voluntario a Rodas, según Tácito *(Ann.,* I.53.2-3), fue el de un resentido, pues, cuando Julia se encontraba proscrita, deshonrada y privada de toda esperanza, la dejó perecer lentamente de hambre y de miseria. En cambio, da un juicio demoledor sobre la segunda etapa en Capri, en los *Annales* (VI.51.3): «Al final se lanzó, a un tiempo, al crimen y al deshonor, una vez que alejados el pudor y el miedo, sólo obraba por su carácter» (trad. J. L. Moralejo).

El juicio que ha dejado Gelzer[70], uno de los mayores historiadores de Roma, de Alemania en el siglo XX, es positivo sobre la personalidad de Tiberio. El emperador dejó al senado en todos los asuntos la posibilidad de elección, sin obstáculos. Los senadores actuaban como jueces, principalmente en las acusaciones criminales bajo presidencia del cónsul. En la administración de la justicia, el príncipe quedaba en segundo lugar, y no participaba en las luchas privadas. Creía que el derecho sufría, cuando el poder, o sea el príncipe, tiene demasiada fuerza. No quería figurar él, sino las leyes. Reconocía la divinización de Augusto, pero él se tenía por mortal. No quería que el senado hiciese sacrificios a su persona. Era honesto en sus actuaciones y tenía un profundo respeto por la herencia de los mayores, principalmente de Augusto.

En la solución de los problemas era conservador. Las decisiones las tomaba mirando los ejemplos de los anteriores. Las decisiones de Augusto eran leyes para Tiberio.

No le importaban los títulos.

Su programa consistía en que no se derrumbase el edificio del Estado levantado por Augusto. Fue fiel a este programa toda su vida.

El erario público lo mantuvo repleto de fondos. Cuidó ante todo de Roma. Sólo poseía la finca de Capri. Tampoco le importaba perder la popularidad entre el pueblo.

Tenía un sentido del derecho como los antiguos romanos, Catón.

Fue un emperador típicamente romano.

La historiografía moderna es favorable a Tiberio. La antigua no.

---

[70] *PW,* X, 1, págs. 525-535.

CAPÍTULO VI

Conductas sexuales y grupos sociales marginados en la poesía de Marcial y Juvenal

Marcial[1] (38/41-102/103), el escritor satírico hispano de la segunda mitad del siglo I, pintó con mano maestra en sus epigramas los bajos fondos de Roma que él mismo frecuentó. Sin su descripción no se conocerían tan bien algunos grupos sociales marginales que, sin duda, desempeñaron un papel importante en las sociedades de todas las épocas y de todas las culturas.

El poeta bilbilitano alude frecuentemente a estos grupos sociales, lo que indica que en su época eran importantes y numerosos en el mundo del hampa de la capital del Imperio. El pensamiento del vate hispano sobre este particular encuentra su perfecto complemento en el de Juvenal (58-138) y ambos hunden sus raíces en el mundo griego.

HOMOSEXUALES

La presencia de homosexuales en Roma[2] era relativamente frecuente. El primer epigrama dedicado a los homosexuales aparece en el libro I.23 de Marcial. Los baños, lugar donde era posible la exhibición nudista, solían ser su principal lugar de encuentro (I.96; II.70; VI.81; VII.35.82; IX.33; XI.22.63.75; XII.83). De hecho, Cota no invita a Marcial porque no le gusta desnudo.

> Invitas solamente, Cota, a los que se bañan contigo
> y sólo los baños te proporcionan convidados.
> Me extrañaba, Cota, que nunca me hubieras invitado:
> ahora sé que no te gusto desnudo.

[1] J. Fernández y A. Ramírez, *Marcial. Epigramas. Epigramas I-II*, Madrid, 1997; M. Balasch y M. Dolç, *Juvenal-Persio. Sátiras*, Madrid, 1991. Las traducciones empleadas corresponden a estas ediciones. A su vez, agradezco a los profesores J. M. Abascal, J. Cabrero, P. Domingo, A. Lozano, S. Perea y L. Ruiz las indicaciones y la bibliografía incorporadas al presente trabajo. Sobre mujeres marginadas, véase en general J. M. Blázquez, «Mujeres extranjeras en Roma en la poesía de Marcial», en G. Bravo Castañeda y R. González Salinero (eds.), *Extranjeras en el mundo romano (Anejos Gerión*, VIII), Madrid, 2004, págs. 57-66.

[2] Sobre la homosexualidad en el mundo antiguo, véanse en general: K. D. Dover, *Greek Homosexuality*, Londres, 1978; T. K. Hubrard, *Homosexuality in Greece and Rome. A Source Book of Baste Documents*, Berkeley, 2003; A. Richlin, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, 1992; M. B. Skinner, *Sexuality Greek and Roman Culture*, Cornwall, 2005; E. Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, 1991; J. Smalls, *Homosexuality in Art*, Nueva York, 2003.

Ya en el libro I de sus epigramas, en la composición 24, el poeta bilbilitano presenta a un homosexual, de nombre Daciano, en los siguientes términos:

> ¿Ves, Daciano, a aquel de pelo desaliñado,
> de quien incluso tú temes el severo entrecejo,
> el que habla de Curios y Camilos, garantes de la libertad?
> No te fíes de su frente: se casó con un hombre ayer.

En este caso, se trata de un homosexual que Marcial menciona con cierta frecuencia en su conversación con conocidos defensores de la libertad, los Curios y los Camilos; que es de aspecto severo y que peina el cabello descuidadamente. Marcial aconseja no fiarse de su apariencia, ya que antes era mujer y ahora se presenta como hombre. Era, de hecho, un travestido.

Por su parte, Juvenal, en su *Sátira II,* dirigida a Domiciano, menciona cuatro tipos de homosexualidad:

1) Los hipócritas, que ocultan su homosexualidad.
2) Los que permiten que se note su condición de homosexuales.
3) Los que pertenecen a una sociedad secreta de homosexuales.
4) Y, finalmente, la homosexualidad de Graco, que se enorgullece de ella.

El poeta censura la hipocresía de los grandes personajes, que se presentan como filósofos estoicos pero cuya doctrina ocultaba los vicios. Eran unos farsantes. La ramera Laronia los pone en solfa (versos 1-63). A continuación, pasa Juvenal a describir a un maestro de moralidad (versos 64-81). Se trata de un abogado, de nombre Cretio, que persigue a las esposas infieles para que se las castigue según la ley, para lo cual vestía gasas como una prostituta.

Los homosexuales del tercer grupo formaban una sociedad secreta (versos 82-116) e imitaban a las mujeres en la fiesta de la *Bona Dea.* Juvenal describe soberbiamente las orgías homosexuales a las que se entregaban:

> Llegará un día en que te atrevas a algo más impúdico que este vestido: nadie llegó de golpe al colmo del libertinaje. Te acogerán cada vez más aquellos que dentro de sus casas se adornan las cabezas con largas cintas, se llenan el cuello de collares y aplacan a la Buena Diosa con el vientre de una marrana y una gran copa de vino. Pero invirtiendo las costumbres, las mujeres son arrojadas lejos, ni tan siquiera traspasan el portal. El altar de la diosa es accesible sólo a hombres. «¡Fuera, profanas!» —se grita—, «Aquí no hay ninguna flautista que haga gemir su cuerno». Tales eran las orgías que a la luz secreta de unas antorchas solían celebrar los baptas (sacerdotes de este culto licencioso) acostumbrados a fatigar a la ateniense Cótito (diosa frigia venerada en Atenas con cultos licenciosos). Uno mediante una aguja pequeña se alarga las cejas con hollín humedecido y se las pinta alzando sus ojos parpadeantes, otro bebe con un príapo (alusión a la felación) de cristal y llena una redecilla de oro con su abundante cabellera; se ha vestido con ropas a cuadros azules o con un tenue tejido de color verde pálido; el esclavo jura por la Juno de su amo. Un tercero sostiene un espejo, instrumento favorito del garzón Otón, «despojo de actor auruncano», en el que aquél se contemplaba armado cuando iba a mandar levantar estandartes, acción que se debe reseñar en los últimos anales y en la historia más reciente: un espejo ha sido el botín de una guerra civil. Realmente, corresponde a un general en jefe matar a Galba y cuidarse el cutis; es firmeza de un ciudadano nobilísimo aspirar en los campos de Bebríaco al saqueo del Palatino y extenderse en el rostro, con los dedos, pan comprimido, lo cual ni Semíramis armada de aljaba hizo en su imperio así-

rio ni la afligida Cleopatra en su nave de Accio. Pero aquí ni hay pudor en las palabras ni respeto al altar. Aquí reina la impúdica Cíbele y hay plena libertad para hablar con voz lasciva. El gran sacerdote de este rito es un vejestorio fanático, de blanca cabellera, modelo singular y memorable de una insaciable glotonería: merece la pena alquilarlo para maestro.

Y, finalmente, Juvenal describe la boda de Graco de la siguiente manera:

> Graco aportó como dote cuatrocientos mil sestercios a un flautista, perdón, quizás tañía con una trompeta. Ya se han sellado los documentos, ya se han deseado felicidades a los invitados a la concurrida cena, ya han tomado asiento y esta recién *casada* se reclina sobre el pecho del marido. Próceres, ¿qué necesitamos? ¿Un arúspice o un censor? ¿Te horrorizarías o creerías más monstruoso que una mujer pariera un becerro o una vaca un cordero? Se adereza con pasamanería, con vestidos largos y con el velo nupcial uno que hace poco sudaba bajo los escudos sagrados cuando los agitaba con la correa misteriosa. ¡Padre de la ciudad! ¿Desde dónde se abatió tan horrendo sacrilegio sobre los pastores del Lacio? ¿De dónde salió esta ortiga, Gradivo, que ha alcanzado a tus descendientes? He aquí que un hombre rico y de linaje esclarecido se entrega a otro hombre y tú ni agitas el casco, ni golpeas la tierra con tu lanza ni te quejas a tu padre. Ea, ¡largo de aquí! ¡Abandona las yugadas del severo Campo del que no cuidas! «Mañana al salir el sol tengo algo importante que hacer en el valle de Quirino.» «¿Qué es lo que debes hacer?» «¿Por qué lo preguntas? Un amigo mío toma marido; los invitados somos pocos.» Los que no muramos pronto viviremos esto, y ocurrirá a la luz pública y se deseará que se consigne en los registros (versos 116-142).

Aunque perteneció a una familia de la alta nobleza, Graco luchó como gladiador. La homosexualidad, que el poeta considera un vicio y que rechaza, llegaba hasta las altas capas sociales de Roma. Graco era un buen ejemplo de ello.

En el epigrama 46 del primer libro, Marcial trata el tema, ya abordado por Ovidio *(Ars. Am.,* II.689-690), de llegar al goce carnal inmediatamente:

> Cuando dices: «Tengo prisa, hazlo de una vez», Hédilis
> al momento se me pone lacia y no funciona mi debilitada Venus.
> Mándame que aguante, que retenido iré más rápido:
> si tú tienes prisa, Hédilis, dime que yo no la tenga.

En el epigrama 90 del mismo libro, describe a Basa, que, siendo mujer, se presenta como varón (otro travestido). No se le acercaban hombres. Tampoco se murmuraba de él, aunque las personas de su mismo sexo buscaban su compañía. A ojos del público, parecía una Lucrecia en el vestir y en el modo de comportarse:

> Como nunca te veía, Basa, junto a los tíos
> y como ningún chismorreo te atribuía un querido,
> sino que a tu alrededor un grupo de tu propio sexo siempre
> estaba a tu completo servicio, sin que hubiera un hombre,
> me parecía que eras, lo reconozco, una Lucrecia:
> pero eras tú, ¡horror!, Basa, un follador.
> Te atreves a reunir dos coños gemelos entre sí
> y tu monstruoso clítoris simula al hombre.
> Has inventado una monstruosidad digna del enigma de Tebas:
> que donde no hay un hombre haya adulterio.

En otro epigrama, el número 41 del libro V, describe el poeta bibilitano de mano maestra a un homosexual. No es viril. Es más blando que Attis, favorito de Galena. Habla de teatro, de las filas de los asientos, de edictos, de togas con grecas de púrpura, de idus, de broches y de censos. Enseña a los pobres las manos pulidas con piedra pómez. Tenía derecho a sentarse en los bancos de los caballeros. En el teatro de Cádiz, en época de Augusto, las primeras catorce filas de asientos estaban reservadas a los caballeros (Cic., *Ad fam.*, X.32.2), pero no debía sentarse en las filas de los casados. Las gentes de teatro tenían, en general, fama de homosexuales. Baste recordar al favorito de Sila, Metrovio.

En el epigrama 33 del libro VI habla Marcial de Sabello, que era de carácter muy alegre. Pasaba por ser un gran conquistador de mujeres al que nada asustaba y que acabó hecho un desgraciado:

> Nada más desgraciado, Matón, que el maricón de Sabelo
> has visto, cuando antes no hubo nada más alegre que él.
> Robos, huidas, muertes de esclavos, incendios, lutos
> afligen a este hombre: ya en su desgracia también folla.

En el libro VII, epigrama décimo, menciona el poeta hispano a dos homosexuales, de nombre Eros y Lino. Marcial aconsejó a Olo, que sin duda se ocupaba de la conducta de esta pareja, que no le preste atención, pues nada le importaba, como tampoco importaban las cenas de Sertorio, que duraban hasta el amanecer. En una de ellas, éste fue asesinado (Plut., *Sert.*, 26). No le importaba nada la deuda de 700.000 sestercios que Lupo había contraído con el emperador Tito. Le debía importar, en cambio, lo que no le preocupaba, que eran sus problemas personales, como la deuda por comprar la toga; el que nadie le prestase nada; el que su esposa le engañase con otro; el que su hija, casadera, pidiese la dote. Marcial le aconseja no preocuparse de los homosexuales, como el poeta no se ocupaba de Olo.

En el libro VIII, epigrama número 63, menciona el satírico hispano a un varón, de nombre Aulo, que está enamorado de Téstilo, de Alexis, y posiblemente de Jacinto. Aulo sentía atracción amorosa por los poetas. Pero éste no debía de ser un caso aislado en la Roma de Marcial. Aulo debía de moverse entre poetas, entre los que se darían, frecuentemente, casos de homosexualidad, Téstilo era el favorito de Víctor Voconio (VII.29):

> Téstilo, dulce tormento de Víctor Voconio,
> el joven más famoso del mundo entero,
> que te amen hermoso incluso tras cortarte el cabello
> y que ninguna chica agrade a tu querido poeta:
> por un tiempo aparta los doctos libros de tu señor,
> mientras leo mis pequeños poemas a tu querido Víctor.
> También Mecenas, cuando Marón cantaba a Alexis,
> conocía sin embargo a la morena Melenis de Marso.

Marcial, en otro epigrama (XI.78), da consejos a Víctor, que debe abandonar sus amoríos con sus favoritos, y casarse. El poeta hace mención del coito *a dietro:*

> Su nodriza y su madre te prohibirán que lo sigas haciendo
> y te dirán: «Ésta es tu mujer, no tu favorito.»
> ¡Ay, qué de sofocones y qué de sudores te costará

si un coño es para ti una cosa exótica!
Por tanto, entrégate como aprendiz a una profesional de la Subura.
Ella hará de ti un hombre; las doncellas no enseñan bien.
Ve acostumbrándote a tomar una mujer, Víctor, ve acostumbrándote,
y que tu polla vaya practicando una faena que ignora.
Se están tejiendo los flámeos de tu prometida,
ya se está ataviando la doncella,
ya mismo la recién casada cortará el cabello a tus favoritos.
Ella permitirá a su anhelante marido que le dé por el culo una sola vez,
mientras teme las primeras heridas de un arma que nunca experimentó.

Las escenas de las *Bodas Aldobrandinas*[3], pintura de la época de Augusto (27 a.C.-14 d.C.), constituyen el mejor comentario al epigrama de Marcial. Las escenas reconocibles son tres. La primera, nupcial, se desarrolla en el interior del gineceo. La alcoba con el lecho nupcial ocupa el centro. A la izquierda se encuentra el guardarropa y a la derecha el vestíbulo. Diez personajes se distribuyen en tres grupos, cuya acción es simultánea, aunque diferente. La esposa, velada y abstraída en sus pensamientos, se sienta en el lecho. Peitho o Afrodita, amigablemente, le proporcionan consejos; y a su derecha, Charis derrama un frasco de perfume. A la izquierda del lecho, Himeneo, protector del matrimonio, semidesnudo, contempla la conversación central. En el ángulo izquierdo, la madre de la desposada, velada también, vierte agua en una fuente. En el lado derecho, una joven derrama los inciensos perfumados en un *thymiaterion*. Otra joven toca la lira y una tercera, coronada, da las órdenes de la ceremonia. Estas escenas tienen por protagonista a la desposada y el epigrama de Marcial al novio.

Pero en el epigrama 27 del libro IX, vuelve el vate hispano al tema ya tratado de depilarse el pelo un homosexual, que sería lo frecuente entre ellos:

Aunque llevas, Cresto, los cojones depilados
y una polla igual al pescuezo de un buitre
y una cabeza más lisa que los culos de los putos,
y no queda con vida en tus piernas un solo pelo,
y unas pinzas asesinas desbrocen las canas de tus hocicos,
de Curios, Camilos, Quincios, Numas, Ancos
y de cuantos de pelo en pecho hemos leído en alguna parte
hablas con grandilocuencia y te desgañitas con voces y amenazas,
y emprendes una cruzada contra las obras teatrales de tu tiempo.
Entre tanto, si se te presenta un atleta
que se ha librado ya del pedagogo y cuyo
pene hinchado ha desembarazado un especialista,
lo llamas con una seña y te lo llevas y da vergüenza decirlo,
Cresto, lo que haces con tu lengua catoniana.

Marcial, en el libro IX, epigrama número 65, menciona a Febo, a quien todos los homosexuales invitaban a cenar[4]. El poeta hispano le reprocha que se alimente de sus

[3] A. Maiuri, *La peinture romaine*, Ginebra, 1933, págs. 24, 31-32; P. Veyne, *I misteri del gineceo*, Roma-Bari, 2000, págs. 38-45.

[4] J. N. Robert, *I piaceri a Roma*, Milán, 1985, págs. 121-125; L. Friedlaender, *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma*, Madrid, 1982, págs. 779-809.

vicios inconfesables, aunque reconozca que había muchos que, a su costa, comían gratis. No hay duda de que el texto de este epigrama indica que Marcial reprobaba la homosexualidad y la consideraba un vicio rechazable:

> Todos los maricones te invitan a cenar Febo.
> A quien da de comer una polla, creo yo que no es un hombre sin tacha.

En este mismo libro IX.66, vuelve al tema que ha tratado en el libro anterior (VIII.31), del impotente, que debía ser frecuente en Roma. A su vez, era frecuente la bisexualidad, como indica el poeta bilbilitano (IX.69):

> Cuando follas, Policarmo, sueles al final cagarte.
> Cuando te dan por el culo, ¿qué haces, Policarmo?

Marcial (X.65) contrapone su propio aspecto al del homosexual Carmenión. Describe cómo solían presentarse en público los homosexuales confirmando lo ya dicho en otros epigramas. Pero Marcial en esta ocasión se siente orgulloso de ser celtíbero, es decir, mezcla de iberos y de celtas.

> Si presumes de que eres paisano de los bronces
> corintios, Carmenión, sin que nadie lo niegue,
> ¿por qué me llamas hermano a mí, que he nacido
> de iberos y celtas y soy vecino del Tajo?
> ¿O es que damos la impresión de parecernos en la cara?
> Tú deambulas radiante, con el cabello ondulado,
> yo, incorregible con mis cabellos hispanos;
> tú, terso por el depilatorio de cada día,
> yo con mis piernas y mejillas peludas;
> tu boca es premiosa y tu expresión débil,
> más alto que yo hablará fulanita
> no es tan distinta la paloma al águila
> ni la asustadiza gacela al impertérrito león.
> Por tanto, deja de llamarme hermano
> no vaya a ser, Carmenión, que te llame hermana.

Parece evidente que a los homosexuales se les conocía en Roma por su aspecto, pues no se ocultaban, lo que no impedía que, como el propio poeta bilbilitano reconoce, los comentarios que en sus obras dedicaba a quienes mostraban públicamente esta conducta sexual fuesen desvergonzados (XII.5), aunque no todos (XI.17).

En el libro XII, epigrama número 38, Marcial describe nuevamente a un homosexual y confirma algún detalle ya apuntado relativo a su físico: se paseaba todo el día entre las literas de las damas por la calle. Era, por lo tanto, un individuo bien conocido en Roma, a pesar de ser una ciudad de cerca de un millón de habitantes en época de Marcial. Llevaba el cabello reluciente y bien empastado de ungüentos. El vestido relucía teñido de púrpura. El rostro era fino. El pecho ancho. Las piernas iban bien afeitadas. Marcial aconseja a Cándido, a cuya mujer acompañaba frecuentemente este varón homosexual, no preocuparse, pues era totalmente inofensivo para las damas.

Los dos escritores satíricos Marcial y Juvenal han mencionado y descrito los matrimonios entre hombres. Debían de ser frecuentes entre ellos y, además, públicos. De hecho, cuenta Tácito, por ejemplo, que Nerón *(Ann.,* XV.37) contrajo matrimonio con Pitágoras:

> Nerón se manchó con todos actos lícitos e ilícitos, y no había desvergüenza que no cometiera. Para obrar aún más torpemente, pocos días después se unió en matrimonio, con la solemnidad seguida en los esponsales, con un depravado, de nombre Pitágoras. Al emperador se le colocó sobre la cabeza el velo de color rosa de las esposas. Se llamaron testigos; se convino la dote. Se colocó el tálamo y se eligieron las faces. En público se ofreció todo lo que, aun tratándose de una dama, se oculta.

Al parecer, el ritual de matrimonio entre varones era el mismo que el heterosexual. Marcial describe así las bodas de dos homosexuales (XII.42)[5]:

> El barbudo Calístrato se casó con el rudo Afro
> con el ritual con que una doncella se suele casar con un hombre.
> Brillaron delante las antorchas, cubrieron su rostro los flámeos,
> y no faltaron tus fórmulas rituales, Talaso [dios itálico de los matrimonios].
> Se fijó además la dote. ¿No te parece, Roma, que ya
> es suficiente?, ¿es que esperas que también para?

Habría que señalar que el matrimonio en Roma[6], únicamente reservado a los ciudadanos romanos, no tenía carácter jurídico ni religioso. Se trataba de un acto social (generalizado a partir del siglo II d.C.) en el que sólo se pronunciaban unas palabras rituales, razón suficiente, sin embargo, para que en el cristianismo primitivo sólo hubiese matrimonio civil. Las huellas más antiguas de matrimonio eclesiástico se remontan al siglo VII. El obispo de Roma Nicolás I, en carta al emperador Miguel III, escrita en el 865, le indicaba que el matrimonio eclesiástico no era necesario, pues

[5] Ya se ha señalado anteriormente la segunda sátira de Juvenal en la que se describen las bodas de Graco.

[6] Véanse P. Veyne, *Historia de la vida privada del Imperio Romano en el año mil,* Madrid, 1990, págs. 45-60; *íd., La sociedad romana,* Madrid, 1990, págs. 169-213; V. Thomas, *Historia de las mujeres en Occidente,* Madrid, 1991, págs. 150-169. Para el matrimonio en Atenas, véase F. Lissarrague, *Los misterios del gineceo,* Madrid, 2003, págs. 183-245. Sobre el matrimonio en Grecia, véase C. Leduc, en P. Brown, Y. Thébert y P. Veyne (eds.), *Historia de la vida privada. 1. Imperio romano y antigüedad tardía,* Madrid, 1991, págs. 251-313. Sobre la mujer en el cristianismo primitivo, véase M. Alexandre, en P. Brown, Y. Thébert y P. Veyne (eds.), *Historia de la vida privada. 1. Imperio romano y antigüedad tardía,* Madrid, 1991, págs. 463-518. Sobre la mujer en la Antigüedad, véanse G. Aragoni y B. Gentili (eds.), *Le donne in Grecia,* Bari, 1985; A. Fraschetti (ed.), *Roma al femminile,* Bari, 1994; G. Sissa (ed.), *La verginità in Grecia,* Bari, 1992; C. Calame (ed.), *L'amore in Grecia,* Bari, 1983; E. Cantarella, *La calamidad antigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana,* Madrid, 1991; J. Boardman, *Athenian Red Figures Vases. The Archaic Period,* Londres, 1975; J. M. Blázquez y J. Cabrero, «Termas y prostíbulos en la Antigua Roma», *La aventura de la Historia,* 53, 3, 2005, págs. 90-93; J. Mercadé, *Roma. Amor. Essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain,* Ginebra, 1961; *íd., Die Griechen Eros Kalos,* Múnich, 1977.

sólo se requería la voluntad de los contrayentes para convertirse en esposos. La Iglesia a éstos les daba la opción de casarse por lo civil o de tener una concubina, pero no ambas cosas a la vez (canon XVII del Concilio I de Toledo, celebrado hacia el año 400).

Se puede apreciar en general que la homosexualidad no estaba mal vista en el mundo romano. Era perfectamente aceptada. Sin embargo, Marcial, Juvenal y Tácito parecen rechazarla. Baste recordar que a Trajano y a Adriano les gustaban los muchachos, y estuvieron a punto de romper las relaciones entre los dos por gustarle a Adriano los efebos que amaba Trajano *(SHA, Hadr.,* II.7). Los amores de Adriano con Antinoo eran públicos *(SHA, Hadr.,* XIII.8). Antinoo fue incluso divinizado. Se celebraron cultos en su honor y se emitieron oráculos. Algunas ciudades llevaron su nombre en Egipto. Se esculpieron relieves y esculturas en los que Antinoo se asociaba a otros dioses, como Dionisio, en el Vaticano; como Vertumnus, en el Laterano; como Apolo en Leptis Magna; como Dionisos en Villa Albani, y como Silano en Lanuvium. Clemente de Alejandría y Tertuliano le acusaban de ser el amante de Adriano. De hecho, en los tondos adrianos empotrados en el Arco de Constantino, Antinoo acompaña al emperador.

La homosexualidad en la Antigüedad no tenía el carácter tan negativo que después adquirió en el mundo cristiano. Homosexuales fueron el gran poeta lírico griego Píndaro, nacido entre 522 y 518 a.C.; Sócrates (470-399 a.C.), el hombre que más se acercaba a Cristo; Platón (427-347 a.C.) y Aristóteles (384-329 a.C.); algún tiempo César (100-44 a.C.) mantuvo relaciones homosexuales con Nicomedes de Bitinia, con el que en Roma se rumoreaba que se había prostituido (Suet., *Caes.,* 2). Calígula (12-41 d.C.) (Suet., *Cal.,* 36) mantuvo relaciones amorosas con M. Lepido, con el pantomimo Mnester y con algunos rehenes. Del privado de Nerón, Tigelino, se rumoreaba en Roma que mantenía relaciones homosexuales con el emperador, al igual que Otón. Adriano también mantuvo relaciones homosexuales con hombres *(SHA, Hadr.,* XI.7). En realidad, la mayoría de los homosexuales eran bisexuales y se presentaban en público como tales.

La homosexualidad, tanto masculina como femenina, estaba muy extendida, según la información de Pablo de Tarso *(Rom.,* 1.26-27), y aceptada por la sociedad.

En un mundo como el grecorromano, en el que algunos de los grandes dioses eran homosexuales o, mejor, bisexuales, como Zeus con Ganímedes, Hércules con Hilas, Apolo con Jacinto, Príapo con Dionisos, así como varios de los grandes héroes, Pelópidas y Epanimonidas de Tebas[7], además de la educación espartana, la homosexualidad no podía considerarse contra natura, ni vicio nefando, ni nada degenerado, sino un comportamiento totalmente lícito. La condena de la homosexualidad en el cristianismo procede del legado de la religión judía, en concreto de *Levítico,* 18.22, que no es un código de moralismo, sino de santidad.

En el arte griego se representaron parejas de homosexuales sentados sobre el lecho, como en la Tumba del Buceador, en una escena de banquete fúnebre, fechada entre los años 480-470 a.C. Escenas homosexuales de hombres y efebos se representan en un ánfora ática de figuras negras del Pintor de Berlín, fechada hacia el 540 a.C., y en un *karthesim* ático de figuras negras de hacia el 525 a.C.

[7] *Vid.* B. Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega,* prefacio de G. Dumézil, Barcelona, 1986 (= París, 1984).

Lucerna romana con *fellatio*. Según C. Johns.

Sexo oral

El vate hispano, en IX.67, habla del sexo oral, pero su uso exige, según el poeta en este caso, reciprocidad, a lo que Esquilo se niega por considerarlo vergonzoso, y por ello recibe el lacerante reproche de Marcial:

> Toda una noche poseí a una joven lujuriosa,
> cuyas perversiones nadie puede superar.
> Harto de mil posturas, le pedí lo que es propio de los muchachos:
> antes de que empezara a rogárselo, me lo concedió por completo.
> Algo más vergonzoso le solicité entre risas y sonrojos:
> me lo prometió, viciosa, al instante.
> Pero conmigo no llegó a consumarlo; contigo lo hará, Esquilo,
> si estás dispuesto a aceptar que se trate de un favor recíproco.

Masturbación

También censura Marcial (XI.22) a un individuo que solía masturbarse con mucha frecuencia. Quizás es la única censura que se lee, en la poesía del vate hispano, de una forma de pederastia, que hace perder a los jóvenes su atractivo. En una *kylix* ática de figuras negras del Pintor de Amasis (530-520 a.C.), dos varones tumbados se masturban, y en un vaso de figuras negras fechado en el siglo VI a.C. lo hace un sátiro. La masturbación, que hoy se considera un aspecto más de la sexualidad humana, que se puede constatar también en los animales, no fue en un principio prohibida en el cristianismo primitivo, y en la Edad Media lo fue como consecuencia de la prohibición de la ley judía del levirato.

Impotencia

A la disfunción de la impotencia alude Marcial también en varias ocasiones (III.73; XI.25).

Cunnilingus

La práctica sexual conocida con el nombre de *cunnilingus* debía de ser habitual, pues a ella aluden con frecuencia Marcial (I.78; II.84; III.81; III.88; III.96; XI.47; XI.61; XI.85), Cátulo (LXXIX.4; LXXXVIII.8) y Juvenal (VI.51).

Fellatio

La *fellatio* también debió de ser corriente en las prácticas sexuales de los romanos, pues la cita varias veces Marcial (I.94; III.85; IV.50; IV.94). Todas estas prácticas amorosas eran aceptadas en la Antigüedad, ya que se representan multitud de veces en los

vasos griegos, en las lucernas, en las pinturas y en relieves romanos, al igual que en los templos indios[8]. La sociedad las aceptaba sin problemas y sin ningún tipo de ruborización. También se encuentran en el arte contemporáneo, como en las pinturas de Picasso y Dalí. Además, la *fellatio* aparecía con frecuencia en los seres divinos. Baste recordar los sátiros en una copa de finales del siglo VI a.C. En una *kylix* de figuras rojas, obra del Pintor de Brygos datada en torno al 480 a.C., una hetaira desnuda hace una felación a un varón, mientras un segundo realiza con ella el coito *a dietro*. Ambos hombres son barbudos. La felación se repite en otro grupo de esta misma pieza.

Coito *a dietro*

El coito *a dietro* se menciona con frecuencia en los citados epigramas de Marcial. Se ha documentado mucho, teniendo a los sátiros como principales protagonistas. En realidad, había sido un ritual religioso en el Oriente.

El coito *a dietro* está bien representado en el arte griego, y aparece en un plato de cerámica ática de figuras rojas datado en torno al 480-460 a.C., así como en una *kylix* ática de figuras negras del Pintor de Briseida, datada en torno al 470 a.C. Se repite la escena del varón desnudo realizando un coito *a dietro* con una hetaira desnuda en una gema de calcedonia zafirina de comienzos del siglo IV a.C. en la que la muchacha es persa.

En una soberbia escultura hallada en las proximidades de Pompeya, un sátiro se dispone a realizar un coito *a dietro*, de pie, con una ninfa. La escena se repite en un bronce pompeyano. La postura coital en esta pieza se realiza *more ferarum*, postura citada por Aristófanes en *Lisístrata* y en el libro IV de *De rerum natura* de Lucrecio. En la pintura pompeyana de los últimos años de Nerón, igualmente se representó el coito *a dietro*, al igual que en dos pinturas pompeyanas de tiempos de Vespasiano (67-79). También se conoce en Pompeya la unión de dos hombres con una dama con el coito *a dietro*. En el famoso sarcófago guardado en el Museo Nacional de Nápoles, se esculpen dos Ménades en una escena de este tipo de coito, en este caso de época de los Antoninos.

Lesbianismo

El lesbianismo debió de estar muy extendido entre las damas romanas, pero era difícil de detectar. Marcial lo describe en un epígrafe ya citado (I.90).

Se ha interpretado el monstruoso clítoris como *penis coriaceus* o consolador, ya representado en una *fellatio* sobre copa ática de finales del siglo VI a.C. En una copa de Epiketos (520-540 a.C.), una hetaira desnuda lleva dos grandes consoladores. En este epigrama, Marcial condena el lesbianismo (al igual que en el libro VII.67-70):

> Da por culo a los chavales la lesbiana Filenis
> y más furiosa que un marido empalmado

[8] A. Legrew, *Kamasutra*, Londres, 2002; I. Sinha, *Kamasutra*, Londres, 1980; M. Smedt, *The Kama-Sutra. Erotic Figures in Indian Art*, Friburgo, 1984; M. Vatsyayana *et al.*, *Kamasutra*, Oxford, 2003.

taladra a once chavalas por día.
Arremangada juega también a la pelota
y se pone amarilla de polvo y las halteras pesadas
para atletas hace girar con el músculo fácil,
y embarrada de la hedionda palestra
se somete a los golpes del monitor untado de aceite.
Y no come ni se reclina antes
de vomitar siete chatos de vino;
a ellos piensa que puede volver,
cuando ha comido dieciséis albóndigas.
Después de todo esto, cuando se pone cachonda,
no la mama —esto lo cree poco viril—,
sino que devora por completo el sexo de las chavalas.
Los dioses te concedan una mentalidad, Filenis, adaptada
a ti, que crees viril lamer coños.

Filenis era una lesbiana insaciable. Ahora bien, el lesbianismo apenas interesó a los literatos latinos. La lesbiana más famosa de toda la Antigüedad fue la gran lírica Safo, que vivió hacia el 600 a.C. Debía de estar muy extendido, a decir de Pablo de Tarso en el texto anteriormente mencionado. Al lesbianismo alude, muy probablemente, Juvenal (VI.316-329) cuando describe la fiesta de la *Bona Dea*, reservada sólo a mujeres:

> Conocemos bien lo que ocurre en los misterios de la Buena Diosa, cuando la flauta aguijonea los lomos y las Ménades de Príapo, llevadas a la vez por el vino y la trompeta, ululan atónitas y retuercen sus cabellos. ¡Oh, qué ardiente deseo de un coito se despierta entonces! ¡Qué voz emiten cuando la líbido les baila! ¡Qué torrente de vino añejo se les escurre por las piernas empapadas! Saufeya (dirigía la celebración) propone una corona y desafía a las mozas de los rufianes: se lleva el premio de achuchar con las caderas, pero se rinde ante los meneos de la cimbreante Medulina [dama de la alta sociedad, emparentada probablemente con el emperador Claudio]. De modo que entre las dos se reparten las palmas: la destreza en tal oficio les es congénita. Allí no se simula nada, ni se bromea, todo se hace tan real que podría enardecer al hijo de Laomedonte, ya rígido por los años, y también al herniado Néstor. La mujer se muestra ahí tal cual es, su comezón ya no admite la espera.

Aunque habría que señalar que en estas fiestas se permitía que, al final, entrasen hombres. Hay un clamor —continúa Juvenal— repetido al unísono en todo el recinto: ya se permite que entren los varones. Si éstos no entran, se llama a los esclavos y hasta a un aguador alquilado.

Juvenal (VI.307; X.225) menciona a Maura, lesbiana que trabajaba de prostituta. También se supone que la emperatriz Sabina, esposa de Adriano, mantuvo relaciones lésbicas con su íntima amiga Balbila, mujer muy culta.

Bestialismo

Una alusión al bestialismo se lee en Juvenal, al final de la orgía a la que se entregaban las mujeres en los cultos de la *Bona Dea*, cuando afirma que, si no disponen las damas de hombres, acuden a ser cubiertas por los asnos. El bestialismo está a su

vez representado en el arte griego. Lo practicaban los seres divinos, como Pan, con una cabra en un grupo escultórico del siglo I a.C. Baste recordar una copa ática del último cuarto del siglo VI a.C., en la que una Ménade se ofrece a un asno; en una copa del 520 a.C., Pan se acopla a una cierva; y en una lucerna ateniense del fabricante de lucernas Preimos, que trabajaba hacia mediados del siglo III, aparece una mujer con un asno.

Los dioses también lo practicaban, como Zeus, que se metamorfoseó en cisne para gozar de Leda, tema muy corriente en el arte clásico. Minotauro era hijo de Pasífae, esposa de Minos, y de un toro regalado por Posidón. El bestialismo se prohíbe en Levítico (18.23). Toda esta sexualidad debió de penetrar en Roma cuando la civilización romana entró en contacto con Grecia después del 195 a.C.

Prostitución

Marcial se refiere frecuentemente a la prostitución de Roma, especialmente la ejercida por las clases bajas. En el epigrama 34 del libro I, menciona que las rameras no visten con el pudor que llevan las matronas. Caminaban más «descocadas» por las calles. Las cortesanas y las adúlteras, por ley, vestían una toga como señal infamante, como afirma Marcial en el epigrama 39 del libro II. El epigrama 83 del libro III es una de las composiciones más largas de Marcial, que trata de un banquete[9] en el que intervienen prostitutas y homosexuales:

> El que pueda ser invitado de Zoilo,
> que cene entre las putas del Sumemio
> y sobrio beba en el vaso roto de Leda:
> mantengo que es más ligero y más decente.
> Vestido de verde se tiende en un lecho para él solo
> y empuja con los codos por todas partes a los convidados
> apoyado sobre la púrpura y los cojines de seda.
> Un esclavo crecido permanece de pie y le ofrece, cuando eructa,
> plumas rojizas y palillos de lentisco;
> y cuando tiene sofoco, una concubina a su espalda
> con un abanico verde le proporciona un fresco ligero,
> y un esclavo ahuyenta las moscas con una vara de mirto.
> Un masajista recorre su cuerpo con hábil destreza
> y esparce su docta mano por todos los miembros;
> el eunuco conoce las señales de su dedo al chasquear
> y controlador de su delicada orina
> dirige el pene ebrio de su dueño bebiendo.
> Él a su vez girando hacia atrás a la turba de sus pies
> entre las perritas que lamen las vísceras de los gansos
> distribuye glándulas de jabalí a los gimnastas
> y regala a su concubino con muslos de tórtolas;
> y mientras se nos sirve vino de las rocas de Liguria
> o mosto cocido con los humos de Marsella,
> él apura el néctar de Opimio en honor de los bufones
> en copas de cristal y vasos múrrinos.

[9] R. Turcan, *Vivre à la cour des Césars*, París, 1987, págs. 237-281.

Y él ennegrecido con potingues de Cosmo
no se ruboriza por repartirnos en una concha de oro
la pomada para el cabello de una amante barata.
Después, traspuesto por los muchos vasos de vino se pone a roncar:
nosotros nos recostamos e, invitados a respetar en silencio
sus ronquidos, brindamos con señales de la cabeza.
Éstas son las insolencias del malvado Malquión que soportamos
y no podemos, Rufo, tomar venganza: es un mamón.

Marcial describe magníficamente, de modo magistral, y en pocos versos, un banquete, digno del Trimalción de Petronio, en época neroniana, donde no podían faltar las prostitutas, los amigos, los bufones y el vino. Se describe el banquete en casa de un rico, a juzgar por la vestimenta del anfitrión. Las rameras, igualmente, participaban en estas reuniones de los ricos.

Juvenal (IX.24) conserva un dato de gran interés: las mujeres se prostituían en todos los santuarios de Roma. Esta afirmación viene a continuación de la mención de los templos de Isis y de la Paz, construido este último por Vespasiano en honor de Júpiter. El templo de Isis tenía fama de ser un lugar de citas.

Prostitución de niños

El epigrama 6 del libro IX es especialmente importante, pues está dedicado a Domiciano. Menciona la prohibición para los mercaderes de castrar a los niños, con el objeto de venderlos como esclavos y de ser prostituidos. Tal prohibición se extendía también a las madres que, por la miseria, prostituían a sus propios hijos. Esta costumbre debió de ser frecuente en Roma, pues a esta prohibición vuelve el poeta en su epigrama 8. Marcial alaba mucho a Domiciano por haber promulgado este decreto.

El emperador Calígula (Suet., *Cal.*, 36) estupró públicamente a un muchacho. Después, Nerón, según cuenta Suetonio *(Ner.*, 28), castró a un niño para luego casarse con él. A su vez, después de haber hecho castrar a un niño llamado Sporo, pretendió también metamorfosearlo en mujer: se lo hizo llevar con su dote y su velo rojo, en un gran cortejo, siguiendo la ceremonia ordinaria de los matrimonios, y lo trató como a su esposa. Este Sporo, vestido y adornado como una emperatriz y llevado en litera, le seguía a todos los centros judiciales y a todos los mercados de Grecia, y luego, en Roma, Nerón lo paseó por el barrio de los Sigillarios, cubriéndolo de besos a cada momento.

La prostitución no tuvo en la Antigüedad el carácter tan peyorativo que alcanzó después por influencia del cristianismo. Estaba aceptada plenamente, incluso cumplía una función social. Hasta Agustín de Hipona fue un acérrimo defensor de la prostitución, como mal menor. Solón, a comienzos del siglo VI a.C., ordenó la prostitución de Atenas[10]. Aspasia, la esposa de Pericles, tenía como negocio los burdeles en la ciudad de Atenas. Y en Roma eran bien conocidas las relaciones de Calígula (Suet., *Cal.*, 36) con la cortesana Pyrallis. De hecho, instaló en Palacio un burdel de lujo, con muchas habitaciones pequeñas amuebladas con gran lujo para que fueran

[10] J. Boardman y E. La Rocca, *Eros en Grecia*, Madrid, 1976; E. Cantarella, *Pompei. I volti dell'amore*, Milán, 1999; C. Johns, *L'eros nell'arte antica. Senso o simbolo*, Roma, 1992.

matronas y muchachos de condición libre a prostituirse. Era un burdel para ambos sexos. En él se hacían también préstamos. No cabe duda de que el dinero que se obtenía aumentaba los ingresos del emperador (Suet., *Cal.*, 41).

La emperatriz Mesalina, esposa de Claudio, iba de noche a prostituirse a los burdeles de ínfima calidad de los bajos fondos de la ciudad. Juvenal (VI.115-132) es quien recoge esta noticia.

Normalmente, los burdeles se encontraban en el centro de las ciudades, como en Éfeso, Ostia y Pompeya. En esta última ciudad, se hallaban también junto a las termas. En Tesalónica, junto al ágora. En Roma, los burdeles baratos se encontraban en el Sumemio (Marcial, I.34-36; III.82.2; XI.61.2; XII.32.22).

Las hetairas están muy representadas en el arte griego. A este respecto, ya se ha mencionado el *amphoriskos* del Pintor Tideo. Hetairas se pintaron en una *kylix* ática de figuras rojas, obra de Apolodoro, datada hacia el 500 a.C. En otra *kylix* ática de figuras rojas del Pintor de Talia, de finales del siglo VII a.C., un hombre persigue a una hetaira. En un *stamnos* ático de figuras rojas de Polignoto (de hacia el año 430 a.C.), hombres barbudos se encuentran en compañía de hetairas. Un joven y una hetaira realizando el acto amoroso ocupan la matriz de un vaso de Pérgamo de la segunda mitad del siglo II a.C. En el segundo cuarto del siglo VI a.C., en un anforisco tardocorintio del Pintor de Tideo, unos hombres bailan con hetairas desnudas en una fiesta, *komos,* que en origen se celebraba en honor de Dionisos y en la que participaban sólo hombres y hetairas.

La prostitución en la cultura fenicia tuvo fundamentalmente un carácter religioso. Era un ritual celebrado en honor de Astarté. Está descrita por Heródoto (I.199) a mediados del siglo V a.C. Prostitución sagrada se documenta también en Pafos y en Amatunte de Chipre *(Iust.,* 38.5), y en Eryx, y antes, en el puerto de Tarquinia[11] y, posiblemente, en Cancho Ruano en la Península Ibérica[12]. La hubo también en Israel[13] (11) vinculada a los cultos de Astarté, incluso en el templo de Jerusalén. Era masculina y femenina *(Nm.,* 25; *Dt.,* 23.18; *1 Re,* 14.24; 22.47; *2 Re,* 23.7; *Jr.,* 2.20; *Os.,* 4.14).

Bailarinas gaditanas

Marcial y Juvenal mencionan con cierta frecuencia la actuación de las bailarinas gaditanas en Roma. Acudían, contratadas, a casas particulares[14] (12). Marcial (XIV.203) describe el baile:

> Se contonean tan lúdicamente, excitan tan provocadoramente que habrían hecho masturbarse al propio Hipólito.

---

[11] W. Fauth, «Sakrale Prostitution im Vorderen Orient und im Mittelmeerraum», *Jahrbuch für Antike und Christentum,* 31, 1988, págs. 24-39; G. Colonna, «Il santuario di Pyrgi alla luce delle recenti scoperte», *Studi Etruschi,* 33, 1965, págs. 191-219.

[12] J. M. Blázquez, *El Mediterráneo y España en la Antigüedad,* Madrid, 2003, págs. 357-371.

[13] J. P. Asmussen, «Bemerkungen zur sacralen Prostitution im Alten Testament», *Studia Theologica,* X, 1957, págs. 167-192; K. Van der Toorn, «Female Prostitution in Payment of Vows in Ancient Israel», *Journal of Biblical Literature,* 108, 1989, págs. 193-205; J. G. Rubio Pardo, «¿Vírgenes o meretrices? La prostitución sagrada en el Oriente antiguo», *Gerión,* 17, 1999, págs. 129-148.

[14] J. M. Blázquez, *Imagen y mito. Estudios sobre las religiones mediterráneas e ibéricas,* Madrid, 1977, páginas 241-243; R. Olmos, «*Puellae Gaditanae.* Hetairas de Astarté», *AEspA,* 64, 1991, págs. 99-109; A. García y Bellido, *La Península Ibérica a comienzos de su Historia,* Madrid, 1953, págs. 618-621.

Había maestros en Roma que enseñaban los bailes licenciosos de Cádiz (Marcial, I.12). El vate hispano (V.26-28) describe nuevamente dicho baile:

> Ni muchachas de la licenciosa Gades
> moverán produciendo un prurito sin fin
> las lascivas caderas en dócil contoneo.

En VI.71.2, el poeta hispano afirma de Teletusa, joven lasciva, que es:

> experta en trazar posturas lascivas al son de las castañuelas
> de la Bética y en danzar al son de los ritmos de Gades.

En estos versos, Marcial describe el baile gaditano, que se ejecutaba, muy probablemente, al son de las castañuelas. Marcial debió de presenciar con frecuencia estas danzas en Roma, en casa de los ricos. Juvenal, por su parte, afirma:

> Quizá esperes un coro que se ponga a cantar las lascivas canciones gaditanas, y que las mozas, animadas por los aplausos, se tiendan en el suelo meneando el trasero. Esto es lo que hoy contemplan las recién casadas inclinadas sobre sus maridos, espectáculo que cualquiera se avergonzaría de describir en presencia de ellas. La cosa aviva la pasión languideciente y aguijonea punzantemente a nuestros ricos. Pero más intenso todavía es este placer en el otro sexo, que siente más ardor y que muy en breve desahoga la libido que le entró por la vista y el oído. En mi humilde mansión no caben estas tonterías (XI.162-170).

Es significativo que Juvenal afirme que el espectáculo gustaba más a las damas que a los hombres. Antes las mujeres no acudían a este tipo de banquetes. Es evidente que los tiempos habían cambiado.

Estos bailes fueron representados con frecuencia en Roma[15]. Debían de ser los dedicados en Gades a Astarté, ya desacralizados y convertidos en juego, que es el mismo proceso que siguieron los juegos olímpicos en Grecia, y el teatro, anfiteatro y circo en Roma, que en origen eran rituales religiosos dirigidos a los dioses. Por esta razón, los escritores cristianos arremetieron duramente contra ellos, como Tertuliano, en su tratado *De spectaculis*, escrito probablemente hacia el año 197: Novaciano, con el mismo título, a mediados del siglo III; Juan Crisóstomo, en *Contra los juegos circenses y el teatro*, a finales del siglo IV; y Salviano de Marsella, en su *De gubernatione Dei*, a mediados del siglo V.

En la Antigüedad, la libertad sexual fue considerablemente amplia, aunque no existió el concepto actual de pornografía ni la emancipación de la mujer. La religión no se ocupó de la moral sexual, ni mucho menos rechazó la sexualidad. Tampoco en el Antiguo o Nuevo Testamento hay rechazo explícito de la sexualidad, ni valoración de la castidad. Jesús no recomendó el celibato a nadie, según afirma tajantemente Pablo de Tarso (*I Cor.*, 7.25-26). En el mundo judío sólo eran célibes los ascetas, como Juan Bautista y los esenios (Plin., 5.73; Ios., *Bl*, 2.119 y ss.; *Ant.*, 13.171 y ss.; 118 y ss.). En la religión romana sólo fueron célibes las vestales[16]. El rechazo del placer sexual

[15] R. Corzo, «Imágenes de las bailarinas tartésicas», *Boletín de Bellas Artes*, 31, 2003, págs. 205-231.

[16] J. C. Saquete, *Las vírgenes Vestales. Un sacerdocio femenino en la religión pública romana* (Anejos de *AEspArq*, 21), Madrid, 2000. En Grecia no existió una institución parecida a las Vestales, aunque las muchachas vírgenes participaban en los rituales.

en el cristianismo es de origen estoico y gnóstico, no de origen judío[17]. Pablo, los pelagianos y el apologista Lactancio (principios del siglo IV) fueron favorables al amor carnal dentro del matrimonio. Era bueno y deseado por Dios. Cierto desprecio social de estos grupos tratados en este estudio debió de existir entre los literatos, pero nunca tan acentuado y generalizado como en el presente. La sociedad aceptaba su existencia y no se escandalizaba de ello. De hecho, nunca fueron objeto de persecución.

[17] Véase P. Brown, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nei primi secoli cristiani*, Turín, 1992. Sobre la vida sexual de los dioses, véase S. Perea Yébenes, *El sexo divino. Dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la Antigüedad clásica*, Madrid, 1999.

Capítulo VII

Últimas aportaciones a las religiones de Hispania. Teónimos

En 1956 leímos la tesis doctoral sobre *Religiones primitivas en Hispania*[1]. Desde entonces, periódicamente, hemos puesto al día el contenido de la tesis[2], pues continuamente aparecen nuevos teónimos y nuevas interpretaciones a las ya propuestas, que matizan nuestros conocimientos sobre las religiones prerromanas de Hispania. El reciente estudio de B. M. Prósper[3] merece ser comentado detenidamente, pues significa un gran avance en el conocimiento del carácter de los teónimos, debido al exhaustivo y completo análisis filológico de los nombres y epítetos de los dioses indígenas, y creemos que es el más fundamental aparecido hasta el presente, corrigiendo gran cantidad de errores, que se venían aceptando, proponiendo nuevas lecturas de los teónimos. Se proponen las lecturas de la autora.

Los tres primeros capítulos[4] se consagran a las tres inscripciones rupestres aparecidas en Hispania: la de Cabeço das Fraguas (Guarda), de Lamas de Moledo (Viseu) y la perdida de Arroyo de la Luz (Cáceres).

---

[1] *Religiones primitivas en Hispania I. Fuentes literarias y epigráficas*, Madrid, 1962. Queremos agradecer a la Dra. Guadalupe López Monteagudo, del CSIC, y a los Doctores Santiago Montero Herrero, de la Universidad Complutense de Madrid, y Javier Cabrero, sus innumerables sugerencias, que han sido incorporadas todas ellas al presente trabajo. Asimismo, agradezco al Dr. José Manuel Abascal, de la Universidad de Alicante, la bibliografía proporcionada y las importantes sugerencias incorporadas al texto. Además, véanse: A. Capalvo, *Celtiberia*, Zaragoza, 1996; G. Sopeña, *Ética y ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*, Zaragoza, 1995; A. J. Lorrio, *Los celtíberos*, Alicante, 1997.

[2] J. M. Blázquez, «Die Mythologie der Althispanier», *Götter und Mythen im Alten Europa*, Stuttgart, 1973, págs. 82-83; *id.*, *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, 1975; *id.*, *Imagen y mito. Estudio sobre las religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, 1977; *id.*, *Historia de España. España Romana II*, Madrid, 1982, págs. 261-321; *id.*, «Einheimische Religionen Hispaniens in der römischen Kaiserzeit», *ANRW*, II, 18, 1, págs. 164-275; *id.*, *Primitivas religiones ibéricas*, II. *Religiones prerromanas*, Madrid, 1983; *id.*, *Religiones de la España Antigua*, Madrid, 1991; *id.*, *Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad*, Madrid, 2000; *id.*, *Religiones, ritos y creencias funerarias en la Hispania prerromana*, Madrid, 2001; *id.*, *El Mediterráneo y España en la Antigüedad. Historia, religión y arte*, Madrid, 2003, págs. 405-416; *id.*, «Últimas aportaciones a las religiones prerromanas de Hispania. Teónimos I», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 9, 2004, págs. 247-279. Es fundamental el estudio de F. Marco, *Historia de las religiones de la Europa Antigua*, Madrid, 1994, págs. 313-400.

[3] *Lenguas y religiones prerromanas del Occidente de la Península Ibérica*, Salamanca, 2002.

[4] B. M. Prósper, *op. cit.*, págs. 41-83; J. M. Blázquez, *Primitivas religiones ibéricas*, págs. 232-233; *id.*, *Diccionario*, pág. 176.

La primera inscripción es un *suovetaurilia* y dice así:

OILAM. TREBOPALA.
INDI. PORCOM. LABBO.
COMAIAM. ICCONA. LOIM
INNA. OILAM. VSSEAM.
TREBARVNE. INDI. TAUROM
IFADE*M*
REVE. **RE...*

Como acertadamente indica la autora, no se han puesto de acuerdo los autores sobre el significado y estatus religioso y lingüístico de las deidades, y si deben considerarse como dioses. La autora coincide en lo fundamental en las interpretaciones propuestas por Tovar, por Schmidt y por Gorrochategui. Descarta la idea propuesta por Búa Carballo, quien defiende que sólo *Trebaruna y Reve* son deidades a las que se sacrifican las víctimas, y *Trebopala, Labbo* e *Iccona Loiminna* serían los lugares de donde proceden las víctimas. También desecha la información de Untermann de que *Trebopala, Labbo* e *Iccona Loiminna* son nominativos. Curado proyecta el esquema trifuncional de Dumézil y hace a *Trebopala* deidad ctónica y protectora, que pertenece al tercer nivel, como sucede con *Laebo; Iccona Loiminna*, fuerte, sería el segundo nivel; *Trebarune* sería la deidad soberana del primer o segundo nivel. *Reve* sería la deidad de la primera función. Para Alarção, las deidades van de la menor a la de mayor alcance. *Trebopala* y *Laebo* protegerían los *castella, Iccona Loiminna* el *populus*, en el que se incluía los *castella, Trebarune* a los lusitanos y *Reve* sería la deidad nacional de lusitanos y galaicos. Acepta la autora que *oilam* signifique oveja, tesis propuesta por Tovar.

B. M. Prósper relaciona *Pala, Palandaigae* y *Palantico* con hidrónimos de base **palant*, lo que creemos es un gran acierto. *Trebopala* debía ser la charca o arroyo del pueblo. La inscripción consagrada a *Toudopalandaigae* se recogió cerca del arroyo *Palantio*, y *Toudopalandaigae* y *Palantico* se refieren a esta realidad.

El animal sacrificado a *Trebarune* es una *oilam usseam*, una oveja de un año. Para *Trebopala* y *Trebarunis* la autora propone el significado de arroyo del poblado. *Trebarune* tiene cinco inscripciones a ella dedicada recogidas en Coria (Cáceres), *Trebarona;* Findão (Castelo Branco), *Trebarune;* Lardosa (Castelo Branco), *Trebaroune;* Idanha-a-Nova (Castelo Branco), *Trebarouna;* y Cascais, *Triborunni*. Esta deidad ha aparecido también en Aveledas (Aguas Frías, Vila Real): *Debaroni muceaicaeco*. El nombre del pueblo, **trebo*, se explicaría mediante el epíteto. *Trebaroni muceaicae* sería o bien el río/campo del pueblo llamado **mukyaiko-*, o el río/campo del poblado llamado **muka-* o *muga*.

Porcom Laebo. La primera palabra significa lechón, palabra repetida en la inscripción de Lamas de Moledo. La deidad a la que se ofrece un cerdo es *Laebo*, según propuesta de Untermann, *Labbo*. Tres inscripciones sobre altares encontradas en la finca Pousafoles (Sabugal, Guarda), en la ladera de Cabeço das Fraguas, están dedicadas a *Laepo*. Muy acertadamente indica B. M. Prósper que la lectura aceptada es *Laebo*, pero es desaconsejable prescindir de los tres altares a *Laepo*.

Iccona ha sido identificada con Epona, que sería la gran madre mediterránea o una diosa equina indoeuropea de la fertilidad.

La lectura *comalam* de Tovar y Untermann, carnero castrado o sin cuernos, debe descartarse. Piensa la autora en una grafía con *g,* con significado de preñada.

Taurom ifadem Reve

Se ha supuesto que la deidad *Reve,* río, recibe un *taurom ifadem.* Tovar vincula la segunda palabra a *taurom.* La fractura de la roca, posterior a la inscripción, indica que se ofrecía a una deidad, cuyo nombre se ha perdido.

Posiblemente todo el sacrificio está referido a *Reve,* como deidad más relevante.

La traducción propuesta por B. M. Prósper es la siguiente: «una oveja a la charca del poblado y un cerdo al pantano (?), una (...) preñada a *Ekvona,* diosa de las praderas, una oveja de un año al arroyo del poblado y un bóvido macho (...) al río *Tre...*».

Inscripción rupestre de Lamas de Moledo

Esta inscripción ha dado pie a interpretaciones muy contradictorias, desde que H. J. Balmori la publicó en 1935. Su lectura y traducción es la siguiente:

RVFINVS ET / TIRO SCRIP/SERVNT / VEAMINI CORI / DOENTI / ANGOM / LAMATIGOM / CROVGEAI MAGA / REAIGOI PETRANIOI R/ADOM PORGOM / IOVEAS. / CAEILOBRIGOI

Rufino y Tiro lo escribieron: Los [pueblos] veaminios dan los «campos del otero» [o del peñasco], de los valles de los Lamates [o de lama] al jefe principal de los rados, Petranio, de la tribu de los Porcos, hijo de Iovia [o de Iova]. Los Celiobrigenses [garantizaron este acto].

El análisis lingüístico propuesto por este autor es muy deficiente, pero, en la época de la publicación de la inscripción, era imposible aquilatar más.

Tovar en 1961 hizo algunas correcciones al texto de Balmori. Unió correctamente en una palabra *veaminicori* y *macareaigoi. Ioveat* lo interpreta como verbo en pasado. *Caeilobrigoi* sería el sujeto de la frase. Traduce el texto de la siguiente manera: «The Veaminicori give the valley of the Lamates to Crougea son of Macareas Petranius. The (...) swine (was offered by) the Caeliobrigenses *[sic].*»

La parte final no tiene coherencia.

Vaz en 1990 fecha la inscripción en el siglo II-III, la lee y la traduce:

RVFINVS ET / TIRO SCRIP/SERVNT / VEAMINICOLI *[sic]* / DOENTI / ANC. OM / LAMATICOM / CROVGEAIMAGA/REAICOI. PETRAVIOI R/ADOM PORC. OM IOVEA. / CAELOBRICOI

Rufino e Tiro determinaram (que os) Veaminicori oferecessem ancom larnaticom a Crougai (protectora dos) magareaicoi e os Petravioi radom porcom a Iovea (protectora dos) Caelobricoi.

Vaz, y antes M. Albertos y d'Encarnaçao, sostuvo el carácter votivo de la inscripción. Interpreta *magareaicoi petravioi* como dos epítetos. No se puede sostener, como acertadamente puntualiza B. M. Prósper, las deidades *Crougeai y Iovea,* como protectoras de los *magareaicoi* y de los *caelobricoi. Veaminicori* y *Petravioi* serían nombres de plural.

Curado en 1989 sugiere una variación: «Os Veaminos oferecem um *amucos* (?) lamático a Crouga Magareaico a Petrânio (?) um ta(...)dos (?), um porco a Jóvea Caelóbrico.»

En 1999 Búa Carballo lee:

RVFINVS ET / TIRO SCRIP/SERVNT / VEAMNICORI / DOENTI / ANGOM / LAMATIGOM / CROVGEAI MAGA/REAIGOI PETRANIOI T/ADOM PORGOM IOVEA. / CAIELOBRICOI

Los veamnicorios sacrifican un *ango-* Lamatense para *Crougeai Magareaigoi Petranioi,* luego un cerdo de Iovea para *Caielobrigoi.*

Untermann propone el siguiente texto:

RVFINVS ET / TIRO SCRIP/SERVNT / VEAMNICORI (VEAM*I*NICORI) / DOENTI / ANGOM / LAMATICOM (LAMMATICOM) / CROVCEAI MAGA/REAICOI. PETRAN*IOI.* (PETRA*VIOI.)* T/ADOM. PORGOM IOVEA. (IOVEA*I)* / CAELOBRIGOI

Considera el hispanista germano que *crouceai* no puede llevar como atributo un adjetivo, *macareaicoi,* interpretación inverosímil la de *macareai* + *coi. Macareai* y *Petranioi* podían ser antropónimos. *Caelobrigoi* sería un teónimo o el nombre de los habitantes en nominativo plural.

Villar cree que se trata de una doble dedicación a dos deidades, que son masculinas, como lo indican los epítetos; *Crouceai macareaicoi petranioi* y *Ioveai caeilobrigoi. Macareaicoi* es un adjetivo derivado del nombre de la llanura y *petranioi* es el nombre de la llanura. Villar traduce: «para la roca de la llanura (llamada) Petrania».

La autora encuentra más aceptable la lectura *veamnicori* que *veaminicori.* Analiza detenidamente las restantes palabras pero por aligerar nuestro estudio prescindiremos de ellas.

La traducción que propone B. M. Prósper es la siguiente: «Los Veamnicorios dan un animal? de la llanura al dios Crougia (la divinidad de la peña) de la llanura Petrania, un lechón (de edad) sacrificable al dios Jovia de Cailobris.»

Inscripción de Arroyo de La Luz

El texto se ha perdido. Ha sido interpretado como pacto de hospitalidad, interpretación que B. M. Prósper no acepta. Sería más bien una delimitación territorial. Se menciona la palabra *Erba,* Villar-Pedrero la interpretan como un teónimo.

El quinto capítulo lo dedica la autora a las inscripciones dedicadas a divinidades fluviales, que son las siguientes: *Abne, Aquiae, Mercurio Aguaeco, Laribus aquitibus, Arantio, Besenclae, Moelio Mordonieco, Reve, Salamae, Sigerio, Tongoenabiagoi, Tórolo combiciego* y *Samnoave*[5].

Abne. La autora, después de un detenido y fino análisis filológico, concluye que *Abne* significa río, que estaría divinizado, como lo prueba la secuencia DDN, que podía significar *deae dominae nostrae* o *deo domino nostro*.

Aquiae. Significa divinidad de la pradera, zona acuosa, marisma, etc.

Mercurio Aguaeco. De carácter acuático serían también *Mercurio Aguaeco* y los *Laribus aquitibus*.

Arantio. El teónimo *Arantio* se encuentra repartido en una amplia zona entre el Tajo y el Mondego, que ocupaban los saefes y los lusitanos. B. M. Prósper piensa que no se ha propuesto un origen satisfactorio a este teónimo. *Arantya* sería la forma más antigua y su masculinización secundaria, como en el caso de *Reve*, río. Se estaría ante un hidrónimo que daría derivados o copias toponímicas por toda Europa. Se han documentado teónimos lusitanos de base *Arent., Arant.* sin epítetos y antropónimos como *Arentiae* y *Arentio* en Ninho do Açor (Castelo Branco), *I. Araco Arantoniceo* en Cascais (Lisboa). Sobre *Araco*, B. M. Prósper duda que se trate de un teónimo, pues podía ser una abreviatura de *Ara(m) co(nsecravit)*.

Otro grupo integrado por teónimos con epíteto es *Arentia Arentio Amrunaeco* (Coria, Cáceres), fechado en los siglos II-III. *Amrunaeco* sería una notación anómala por *Am<b>runaeco*. *Arantio Am<b>runaeco* es el río de los ambrones o el río Ambrona. En la Península Ibérica se documentan formas que contienen el mismo nombre.

Un epíteto de *Arentio* sería *cronisensi*, en Zebras (Castelo Branco). La forma más antigua sería *coronisensi*, que remite a una forma ya conocida, *Nabia Corona* (Marecos) y al dios Corono (Guimarães). En una inscripción perdida de Segovia se lee *[c]oronicum*, nombre de una gentilidad, descendiente de un antepasado *Coronus*, la gentilidad de los *coronici*, que pudo dar el nombre a un río de la zona. Se podía tratar, sencillamente, del río Corona, quizás, el afluente del Sado.

Arentio es un posible apelativo de un río, como parece, señalando la identificación entre Ambroz y *Arentio Amrunaeco*. En Tapada da Ordocen (Idanha-a-Nova), el epíteto de *Arantio* es *tanginiciaeco*. B. M. Prósper interpreta el epíteto como *Arantio* de los tanginicos, de una gentilidad cuyo fundador es un *Tanginus*. Este nombre, en origen, pudo ser un topónimo o un hidrónimo. Se tendría el mismo caso con *tanginiaeco* y con *cronisensi*.

En Ferro (Castelo Branco) se lee en una inscripción *Arantia ocela[e]ca* y *Arantio [o]celaeco*, que sería una variante local de lo que en Celtiberia es *-brig-/-briga*, aparte de

[5] B. M. Prósper, *op. cit.*, págs. 89-172; J. M. Blázquez, *Religiones primitivas de Hispania*, págs. 167-203; *id., Diccionario, passim; id., Primitivas religiones ibéricas*, págs. 293-295; J. M. Blázquez y M. P. García Gelabert, «El culto a las aguas en la Hispania prerromana», en *Termalismo Antiguo*, ed. M. J. Perex, Madrid, 1997, págs. 105-115; E. Sánchez, «El agua en la manifestación religiosa de los vetones. Algunos testimonios», *op. cit.*, págs. 129-139; F. Marco, *Historia de las religiones de la Europa Antigua*, págs. 334-336.

Galicia, y en casos aislados de Lusitania, *-benda* en las formas del bronce de Fuentes del Ropel (Zamora), *cauldobendam, cillobendam, vagabrobendam, voligobend...* Se tiene una palabra, probablemente, con significación de alto elevado.

La fonna *okelo-* y derivados está bien atestiguada en Hispania. En Cabeço das Fraguas, a una deidad innominada le dedican una inscripción los *vicani ocel[.]un[.][.]s.* Alarcão lee *ocel[o]nn[i]es,* que indica la existencia de *vicus Ocellontia.* B. M. Prósper piensa que es más fácil leer *ocelenses,* con significación de monte alto o castro. No hay que desechar que los lusitanos tomaran la forma de la base *ocelennses,* de pobladores anteriores, como nombre propio.

En teónimos hispanos de Serreaus (Orense) se encuentra un derivado adjetival, *Lari ocaelaego.* Es un caso similar al de la inscripción de San Pedro do Sul, en Viseu, que menciona a una *Bandi oge. Oge(...)* es la forma abreviada de un epíteto, que podía ser *ocelaeco* u *ocelensi.* En Hispania se documenta la identificación de la divinidad romana de la guerra con la idea de monte, que se explicaría, seguramente, a partir del carácter agrario de Marte, identificado en Hispania con el numen de determinados montes, como el monte Teleno, idéntico al epiteto de *Marti tellemo* de una inscripción de Quintana del Marco (León), *Marti boro* y, posiblemente, *Marti ca[.]riociego.*

Okelo- es un segundo teónimo de la toponimia hispana. En una inscripción de Repeses, Viseu, se lee *Albucelainco.* En Europa, los nombres de montes llamados *Alba, Albanus, Alburnus,* son numerosos. *Albocelo* es una deidad citada en una inscripción de Vilar de Maçada (Vila Real). En Susão se documenta el teónimo *Alboco.*

En Coria (Cáceres), el gentilicio del oferente a *Trebaroni* es *aebosocelensis,* relacionado, posiblemente, con altura.

En la inscripción de Cacabelos (León) se lee *castello Louciocelo,* cuyo primer elemento puede ser bosque sagrado.

En Montariol (Braga), una inscripción está consagrada a *Marti tarbuceli.* En Villasumil (León) se veneraba a *deicocalu(i)celaeco.*

En la dedicación del epígrafe, hoy perdido, de Valpagos (Vila Real) es preferible *Laribus cusicelensibus,* pero puede ser una escritura incorrecta por *cusocelensibus.* El primer caso podía relacionarse con el apelativo que se encuentra en la base del teónimo *Cossue, Coso.*

B. M. Prósper encuentra tentador que la perdida inscripción de Monforte, en la que se menciona *(castellum) sermaceles,* sea votiva, con significado del que fluye el río. Podía ser la forma una corrupción de *sermocele(n)se.*

Sobre el significado de **okelo-,* la autora concluye que es una forma indígena con el significado de *castellum* o fortificación. El teónimo, hoy perdido, *Albocelo,* sugiere un elemento de la naturaleza, que sería divinizable por sí mismo. El teónimo *Reve reumiraego* significaría el río Mira. *Arantio ocelaeco* significaría el *Arantio* de *Ocelo,* con significado este último de elevación o montaña. Quizás, es el nombre que recibe la realidad, Arantio o el topónimo al que se adscribe, como sucede en los teónimos *Bandi..., Araugel...* y *Albucelainco.* Se plantea el problema de si la deidad *Bandue, Bandi,* que se imbrica en parte en el territorio *Ocelo,* resulta ser la designación de un monte o cabeza. La divinidad *Bandi araugelensi* sería del monte Ara. La existencia de *Lari ocaelaego* apoya, de algun modo, la tesis defendida por Untermann de que algunas divinidades lusitanas, como *Bandue, Bandi,* son correlativos indígenas del apelativo *deus, genus,* etc. *Band(i) araugel(ensi), Bandi oge(laeco)* y *Lari ocaelaego* son expresiones alternativas de una misma realidad.

En la inscripción de Sebugal (Guarda), en la que se lee *Arentiae equotullaicensi,* subyace el epíteto latinizado indígena. El primer elemento se refiere a caballo y el segundo, probablemente, a un accidente natural, relacionado con caballos, empleado toponomásticamente.

Besenclae, de Canas de Senhorim (Viseu), es un apelativo relacionado con la raíz barro. El significado oscila entre una realidad acuosa o, quizás, una protuberancia del terreno.

Moelio Mordonieco de Cornoces (Orense) ha sido interpretado como teónimo seguido de un epíteto referido a una propiedad de la divinidad.

El nombre del teónimo, *Moelio,* se ha relacionado con una raíz con significado de pantano. El adjetivo, que acompaña al teónimo, se refiere a la característica más sobresaliente del pantano. Sería el nombre propio de éste.

Reve recibió culto en una amplia región de Hispania: en la Callaecia Bracarensis, en la Lucensis, en Lusitania, y en el *conventus asturum.*

En la Callaecia Bracarensis, las dedicatorias han aparecido en Mosteiro de Ribeira (Orense), *Reve Veisuto.* El epíteto sería un derivado de la raíz fluir; *d(eo) Reve Larauco,* de Baltar (Orense); *Larauco d(eo) max(imo),* de Villar de Perdices (Montalegre); *Larocu,* de San Antonio de Monforte (Vila Real), con relación entre el epíteto y su referente externo, la localidad de *Larouco.*

Reve significa río. *Reve Larauco* sería el río Larauco; *Revue reumiraego,* de Vilardevós (Orense). El epíteto es un caso particular de epíteto divino con la repetición del nombre de la deidad en el adjetivo, que significaría el río *Mira.* En este caso, como en el *Reve anabaraeco* y su doble testimonio, al documentarse en Extremadura. Y en Orense, se puede rastrear un origen extremeño al culto a *Reve reumiraego.* En la inscripción de Plasencia, según B. M. Prósper, debe leerse *Miraeco* o *Miraico,* con epíteto referido a un dios río, al nombre del mismo río. En esta inscripción, como en la de Trujillo consagrada a *Baraeco,* no se menciona explícitamente a *Reve,* pero es probable su identificación. En *Samac(o) [A]duali(o)* se estaría ante un epíteto divino único, *Miraico, Miraeco,* seguido de un antropónimo. Otros testimonios de esta misma región serían *Reve anabaraego,* en Las Burgas (Orense), *Reve amoaego arcuneu,* de Ginzo de Limia (Orense) con otras posibles lecturas alternativas: *Reve abadaego.* A. Rodríguez Colmenero y Búa Carballo mantienen el teónimo, pero leen *ara(n)daeco,* igualmente, *Reve marandigui* de Guiães (Vila Real), con base del epíteto en la hidronimia. En Celanova (Orense) se encontró una inscripción dedicada a *Reve siboico,* con lecturas alternativas de *Tebieco* o de *Siddico.*

Las aras votivas de la Callaecia Lucensis son las siguientes: *Reo Paramaeco,* en Lugo. El epíteto bajo la forma *parameco* se encuentra en un epígrafe de León consagrado a *Cossue pa[ra]maico,* con significado de páramo. En Lugo, la dedicatoria es a *Reae* y una segunda a *Regoni,* que sería, según B. M. Prósper, una mala transcripción del teónimo *Reve.*

Las aras votivas dedicadas a *Reve* en Lusitania son: *Reve langanidaegui* de Castelo Branco, leída, también, *langanidaeigui, Reve langanid(aeco)* de la misma localidad, *Reve langanitaeco* de Idanha-a-Nova (Castelo Branco). El epíteto presupone un hidrónimo, procedente de la raíz de fluir. B. M. Prósper no descarta que el adjetivo derive de un topónimo y más concretamente de un hidrónimo. *Langanida* es posible que signifique valle o cuenca fluvial *Nida.*

B. M. Prósper sugiere otra solución, como en el caso de *Revue anabaraeco,* se estaría ante una dedicación a un río, que en realidad son dos, uno afluente de otro. La

dedicatoria de Bembibre (León) a *Nidanlu* se ha relacionado con *Nedoledic*, y se ha propuesto también *Nidanlua(eco)* o *Nidanlu(o)*. Piensa B. M. Prósper que debe leerse una dedicatoria a un río *Nida* o *Nida(eco)*, lo que es muy probable. En Idanha-a-Nova, la dedicatoria es a *[R]eve... veif(?)*, y en Cabeço das Fraguas a *Reve tre*. Villar pensó en un epíteto *tre(baeco)*, con significado al *Reve* del poblado. Examinada la inscripción nuevamente por este autor, piensa que pudo haber una o varias palabras en la actualidad borradas. En Ruanes (Cáceres), *Barareco*, Villar sugería dos posibles segmentaciones alternativas. La primera era *Revve anabarareco*, en la que el epíteto sería una forma compuesta, cuyo segundo elemento aparece documentado, epigráficamente, independientemente y cuya realidad designada como *Reve* es venerado en Trujillo. En la segunda opción había que entender al *Reve Ana* de la localidad de *Bara* o al *Reve Ana* de la vera. El *Ana*, según este autor, sería el nombre antiguo del río Guadiana. La tesis de Villar se confirma por un texto del mausoleo del sevir augustal Iulius Succesianus, donde se representa al *Ana* como un viejo y al *Barraeca* como un joven. A. Canto supone que este culto estaba vinculado a las funciones habituales de un augustal y, por lo tanto, al culto imperial. El culto imperial aprovecha en Hispania la preexistencia de cultos indígenas, y en este caso de cultos a la confluencia. *Barraeca* se identificaría con el nombre antiguo del Albarrega, afluente del Guadiana. B. M. Prósper piensa en una posible traducción: al río *Ana* y *Baraeco*.

En el *conventus asturum* han aparecido las siguientes dedicatorias: en Riora (Asturias), el epíteto *parameco* se corresponde con el epíteto teónimo *Paramaeco*. Sería el ejemplo más oriental del culto a *Reve*. La relación de *Reve* con sus epítetos delata diferencias de matiz en la concepción de *Reve* y sus epítetos. *Reve Ana* y *Reve veisuto* muestran una total identificación entre el fenómeno físico y el dios, que se traduce al río *Ana*, al río *Veisuto*. *Reve Langanidaeigu* y *Reve reumiraego* llevan cierta separación de ambas cosas, pues se trata del *Reve* del río *Danganida* y del *Reumira*. En *Reve Larauco* aparece la asociación de *Reve* a su territorio.

El culto de *Reve* se originaría en el área emeritense y también en Castelo Branco, y se extendería a Callaecia y de aquí al *conventus asturum*.

Salamae. Este teónimo se lee en un ara de Villamiel (Cáceres). Sería una deidad de tipo fluvial relacionada con el río Tormes. Se propuso, también, que *Salamati* estaría en relación con la montaña al norte de San Martín de Trevejo. Se trataría de un culto a las montañas. Melena, después de un concienzudo examen de las inscripciones pormenorizando la relación de *Salamati* con el orónimo actual Jálama, antiguo *Salama*, llegó a las siguientes conclusiones: *Salamati* es una deidad masculina, *Salama* debe estar asimilado a la máxima deidad del panteón romano, como corresponde a un monte, asiento de la divinidad, no es posible interpretar *Salama* en la línea de *Uxama* o *Bletisama*, el significado sería abundante en aguas. B. M. Prósper relaciona a *Salama* con el *Jálama* y descarta una interpretación como abundante en ríos. Se está ante una denominación hidronímica. La forma *Salama* se había aplicado a uno o a varios de la red de acuíferos de la zona y secundariamente al orónimo.

Divo Sigerio stillifero es un teónimo de Mérida, que significaría el río/pantano llamado *Sigerio*. El dios del río *Estilifero*.

Tongoe Nabiagoi es un teónimo escrito sobre una roca en Braga, junto a una representación clásica de los ríos. El nombre del dedicante *Celius Fronto* se encuentra escrito encima de una hornacina, en cuyo entablamento se esculpen una paloma y un mazo.

Se ha discutido si *Tongoe Nabiagoi* es una o varias deidades. Según B. M. Prósper, es insostenible la hipótesis de que se está ante una única deidad. Se trata de un teó-

nimo más epíteto. *Tongoe* se ha relacionado con la raíz de jurar, dios del río por el que se jura, o divinidad garante de los pactos (M. Simón), interpretación que la autora descarta. Es también inviable su relación con la onomástica. La primera interpretación debía ser, precisamente, al revés, como en *Nabiae Tongaecae. Tongoe* es, para B. M. Prósper, el dativo de un sustantivo temático masculino o neutro seguido de adjetivo. La raíz de *Tongoe* es **tong-*, con significado de mojar, humedecer. El apelativo se refiere a un accidente natural. La relación de *Nabia*, de una inscripción cercana a la zona de aparición del monumento, con *Nabiagoi*, no se ha establecido aún. No se puede descartar que *Nabiagoi* sea el nombre del acuífero, y significaría el río *Nabia*. La significación de *Tongoe Nabiagoi* sería el pantano del valle, o el pantano, cuyo nombre es *valle/Nabia*. La paloma sería el símbolo de *Nabia*. El mazo podía ser, más bien, un cuerno de la abundancia.

En Castro Escuadro (Orense) se lee en una dedicatoria el teónimo *Torolo Combiciego*. *Torolo* sería un río o arroyo. Tampoco es impensable la significación de montecillo. El epíteto significaría del valle, que se entendería, finalmente, como nombre propio, de un hidrónimo.

Sannoava de Campañó (Pontevedra) es una divinidad local asociada a una fuente.

Teónimos de montes, peñascos y valles

En este apartado, la autora[6] incluye *Borea Cantibedoniesi, Marti Boro, Carneo Calanticensi, Coluae, Mercurio Coluali, Curuae, Craro, Crougiae, Luruni, Mumidi, Naviae, Ocrimirae, Remetibus, Vordio, Talagonio, Togae, Turculae, Verore, Moricilo.*

El teónimo *Borea Cantibedoniesi* se lee en una inscripción de Moguer (Huelva). Es un teónimo más epíteto con significado a la divinidad del monte *Cantibedonio*. Este epígrafe se relaciona con otro dedicado a *Martiboro*, de Idanha-a-Nova. *Borea* y *Boro* pueden ser variantes gráficas de un solo adjetivo.

Carneo calantice(n)si es un teónimo aparecido en Arraiolos (Evora), que significaría a la divinidad de la roca/pila de piedra de la ciudad o región de *Calantica*.

El teónimo *Coluau* se lee en una inscripción del Batán (Cáceres). Se ha intentado relacionar este dios con el epíteto divino de un epígrafe de Salvatierra de Santiago (Cáceres) dedicado a *Mercurio Coluali. Se* está ante una deidad cuyo nombre deriva del apelativo colina. Sería un adjetivo de valor equivalente a montuoso, habitante del monte.

Coruae, de Figueira (Guarda), se emparenta de alguna manera con la idea de crecimiento.

Craro, de Villablino (León), significa, simplemente, el cabezo.

Crougiai. Este teónimo se documenta en aras de la Callaecia Bracarensis y de la Lusitania Scallabitana. A la primera pertenecen los siguientes teónimos:

Crougiai toudadigoe, de Mosteiro de Ribeira (Orense). La presente lectura corrige las anteriores. El epíteto derivaría de pueblo. Se duda si se trata, directamente, de un derivado adjetival de este sustantivo o un derivado adjetival del teónimo galo *toutati*. B. M. Prósper traduce *Crougiae toudadidoe*, a la peña del *toutati/o-*.

---

[6] B. M. Prósper, *op. cit.*, págs. 172-203.

Corougia vesuco es un teónimo encontrado en Barcelos (Braga). *Crougia* es deidad masculina. El epíteto contiene una raíz con significado de fluir, deshacerse. En Viana del Bollo (Orense) recibió culto *[C]rugia? Munniaego*, que corrige la lectura *Aegiamunniaego* anterior, insostenible. Había un teónimo, *Aegia*, seguido del epíteto *munniaego*. B. A. Prósper se inclina por la lectura *Crugia*. Esta autora propone que lo más probable es que se trate de la divinidad protectora de un pueblo llamado **munno-* o **mun-yo-*, que recibiría este nombre de un lugar elevado. La divinidad o una de las divinidades protectoras del pueblo sería un peñasco.

En la Lusitania Scallabitana, en un ara de Mangualde (Viseu), el teónimo es *Crougae nilaigui*, con traducción a la peña de *Nila*.

En Lamas de Toledo se escribió el teónimo *Crougeai Magareaicoi*, que se relaciona con el epíteto sin teónimo de una inscripción de Lisouros (Viana do Castelo), en la que se lee *Macari*. B. A. Prósper propone que se trata de un epíteto abreviado y que la forma debía ser *macari(aico)*. Se ha propuesto, igualmente, la dedicación a *Ma(rti) Cario(ciego)* o a *Mar(ti) caria(eco)*. Villar traduce para la roca de la llanura (llamada) *Petrania*. El teónimo *Luruni* cuenta con cuatro aras halladas en Viseu, quizás emparentado con el griego *laura*, camino tallado en la roca *Munidi*. Los teónimos de este dios cuentan con variantes. En Monsanto (Castelo Branco) se lee *Munidi Igaed(itanae, -itanorum)*; en Celorico de Beira (Guardia) *[M]unidi*, y en Talaván (Cáceres) *Munidi eberobrigae toudopalandaigae*. Se ha propuesto que la palabra **palanta* significa simplemente arroyo. *Toudopalandaigae* podía ser un adjetivo con significado de perteneciente al o habitante del arroyo de la villa. La villa sería *Eberobriga* y determinaría a *Munidi*. El conjunto admite la interpretación a la divinidad del arroyo del pueblo de *Eberobriga*. No se puede excluir que *toudopalandaigae* sea un sobrenombre de *Eberobrigae*.

En Pagos de Ferreira (Oporto) se veneraba a *Munidi Fiduenearum*. B. M. Prósper descarta las teorías que vinculan *Fiduenearum* con la raíz madera o bosque, como que sea un antropónimo femenino, *Fiduene*, seguido de *Aram*. Ninguna etimología es convincente. *Munidi* se relaciona con la raíz con significado de cabeza, monte.

Naviae es un teónimo frecuente en Callaecia y en Lusitania. Las aras consagradas a *Naviae* son numerosas. En Callaecia son las siguientes:

Naviae sesmacae, aparecida, probablemente, en Orense. *Sesmaca* deriva de un topónimo.

Navia, de la misma procedencia.

(N)abiae elaesurraec(ae), de Castro Caldelas (Orense). No es aceptable la lectura *Nabiale elaesurraeco*.

Nabiae, de Nocelo da Pena (Orense).

Nav(iae)... d(eae) Nav(iae), de Porto do Son (La Coruña).

Nabiae, en Paredes (Oporto).

Nabiae coronae vacca(m) bovenu et Nabiae agnum, en Marecos (Oporto).

Nabiae, en Braga.

Naviae arconiuniecae, de Guntín de Palleres (Lugo).

En Lusitania recibió culto, igualmente:

Salam(ae) ac Nabi(ae), en Trujillo (Cáceres).

Nabiae, en Torre del Gaitán (Cáceres). La lectura es *aram* delante del topónimo, más probable que *A(ugustae)*.

Nabi(ae), en Trujillo.

d(eae) Navi(ae), en Alcántara (Cáceres).

[N]a[b]iae, en Villar del Rey (Cáceres).
d(eae) Navi, de Cáceres. Lectura insegura.
Nabiae, en Sertã (Castelo Branco).

La etimología se ha relacionado con bosque, valle. Esta teoría de Melena se contrapone a otras afirmaciones del autor.

Ocriminae, en Salvador de Aramenha (Portalegre). Para B. M. Prósper, el significado y formación sólo puede dilucidarse a la luz de un epíteto de *Reve. Reve reumiraego,* de Florderrei Vello (Orense). Subyace a *reumiraego* el nombre propio de *Revve.* Según Villar, **Reu-mira* es un compuesto, cuyo segundo término es *Mira,* nombre de numerosos ríos y lugares de Hispania. El significado sería río *Mira. Revue reumiraego* debe traducirse al *Reve* del río *Mira,* o al *Reve* del río *Reumira,* entendido como hidrónimo.

Remetibus, de Condeixa-a-Nova (Coimbra). Posiblemente es un nombre de acción con significación de estar tranquilo o estable.

Vordio Talaconio, teónimo de Setúbal (Guarda). Se ha leído *Vord[i]o talagonio.* Se está ante una deidad del llamado *Talagona/Talagonio.*

Togae cuenta con cuatro aras a ella consagradas, aparecidas en Martiago (Salamanca), en Valverde del Fresno (Cáceres), en San Martín de Trevejo (Cáceres), y *Togae almae,* en Marvão (Portalegre), leída *Togae alene(n)s(i).* La etimología de *Togae* tiene el significado de protección.

Turculae. Este teónimo se escribió en Puerto de Santa Cruz (Cáceres). Se trata de un apelativo femenino indígena dotado de significación diminutiva. Se puede tratar de la adaptación de una palabra indígena de sustrato por parte de la lengua latina. La dedicante ha consagrado el ara a un pequeño valle, sin epíteto, que es el de su pueblo. El teónimo se ha comparado con el topónimo *Turcalium,* Trujillo.

Verore cuenta con cuatro dedicatorias. En la primera, en Lugo, de procedencia desconocida, se lee *Virrore vi[l]iaego.* La segunda, de la misma procedencia, menciona sólo a *Verore,* sin epíteto, al igual que la tercera, también del lugar desconocido del hallazgo, en Lugo, y la cuarta. El teónimo procede de una raíz con significado de monte.

Moricilo. El teónimo se halló en Casas de Millán (Cáceres). El primer elemento se relaciona con la palabra mar, lago. El segundo, con ensenada o fortificación.

Dioses de campos, bosques y praderas

B. M. Prósper[7] examina en este apartado los siguientes teónimos: *Ariounis mincosegaeigis, Erbine cantibidoniensi, Nimmedo seddiago, Vestio alonieco, Vestero, Urilouco* y *Louciai.*

Ariounis mincosegaeigis. El teónimo se halló en Santomé de Nocelo (Orense). Se trata de una dedicación a dos o más deidades, realizada por un ciudadano romano que, probablemente, había nacido y vivido en un ambiente indígena.

Los teónimos del Occidente llevan un sustantivo más adjetivo. El teónimo arrancaría de una voz con significado de campo o lo que es arado. Puede relacionarse con el apelativo leonés *aramio,* tierra labrantía.

---

[7] *Op. cit.,* págs. 205-223; J. M. Blázquez, *Religiones primitivas,* págs. 65-70; *íd., Primitivas religiones iberas,* págs. 280-282; *íd., Diccionario,* págs. 129-130.

El epíteto se convirtió en un topónimo en oposición a *Ariounis*. El significado sería a los campos, cuyo nombre es *Mincosego*, o que pertenecen a los mincosegos.

Erbine cuenta con cuatro aras consagradas a este dios. Dos se han hallado en Segura (Idanha) y se lee *Erbine laedicantibidone*. La lectura del tercer epígrafe procedente de Castillejos (Cáceres) es *Aerbin*, y la del cuarto encontrado en Ibahernando (Cáceres) es *Aervi*.

B. M. Prósper propone, después de un detenido análisis, que el teónimo significaría el campo o lo que tiene surcos o tierra. *Erbine* estaría relacionado con el teónimo *Erba*, de Arroyo de la Luz (Cáceres). Etimológicamente está ligado a la deidad *Erbo erbieco* de Rois (La Coruña). *Nimmedo [a?]seddiago* se halla en una inscripción de Mieres (Asturias). Se le ha identificado con el celta lugar sagrado, recinto sagrado. M. Simón lo relaciona con *Nemedo* y *Nemedo Augusto* de la Cueva de la Griega, en Pedraza (Cuenca). El epíteto parece tratarse de un adjetivo derivado de un topónimo *Segidia* o *Segedia*. *Nimmedo seddiago/aseddiago* significaría al bosque sagrado de *Segieda* o *Adsegiedia*.

Vestio alonieco cuenta con dos aras recogidas en Lourizán (Pontevedra). B. M. Prósper propone la traducción a la pradera de *Alona*, o al numen de la pradera de *Alona*.

Esta autora relaciona este teónimo con la deidad *Vestero* de Viana do Castelo. Se ha propuesto que el comienzo sea *[Consu?]o* o *D. Revo*, soluciones ambas que juzga muy improbables; quizás se trata de un *Divo* o *deivo vestero*, en cuyo caso *Vestero* sería tanto epiteto o teónimo, pero más probable lo segundo. *Vestero* sería muy posiblemente una pradera o lugar de pastoreo.

Urilouco es un teónimo recogido en Talavera de la Reina (Toledo). Se ha fechado en el siglo II. Su forma es seguramente celta. El primer término es una formación desconocida. El segundo es celta con significado de bosque. Se estaría ante un nombre de deidad divinizado.

Louciai, de Santarém, o quizás *Louciae. Louciri*, que se ha propuesto, es incomprensible con significado de bosque sagrado o divinidad habitante del bosque sagrado.

Culto a la confluencia

En este capítulo estudia B. M. Prósper[8] *Cossue y Collovesei*. Pretende la autora esclarecer el origen y significado de la deidad lusitana, *Cossue* y *Coso*, y determinados aspectos de la distribución geográfica. Es fundamental esclarecer la etimología de los epítetos.

Aras votivas de la Callaecia Lucensis:

Coso M. Es un teónimo de un ara de Brandomil (La Coruña). Descarta la autora la tesis nuestra de que *M* haya que interpretarla como *M(arti)*. Para el ara de Santiago de Compostela, que se ha leído *Soe Meobrigo*, propone la lectura de *[Co]soe Mirobrigo*, que relaciona directamente con *Coso M*, que debería leerse *Coso m(eobrigo)*.

[8] *Op. cit.*, págs. 225-256.

Coso Udaviniago, teónimo de Meirás (La Coruña). Mangas ha propuesto ver en un ara del Bierzo una dedicatoria a *Cossue*, en la que se lee *udunnaeo*. Se ha propuesto, igualmente, la lectura de *uduniaeo*, que es posible. Se estaría ante un derivado de un hidrónimo. El topónimo, que está en la base, es el mismo o uno muy similar al que subyace a *udaviniago*, seguramente un derivado de agua.

Coso oenaego. El ara consagrada a este dios se encontró en Torres de Nogueira (La Coruña). El epíteto *oenaego* es un hidrónimo. La base ha dado numerosos hidrónimos.

Coso calaeunio se halló en Santa María de Serantes (La Coruña).

El influjo del epíteto es frecuente en el noroeste hispano en hidrónimos, topónimos y orónimos. A la base de *Calaunio* se le suele atribuir el significado de roca, protección, abrigo. B. M. Prósper sugiere que *Calaeunio* podría estar por *Caladunio*, derivación de un topónimo *Caladunum*, pues en una lápida perdida de la Callaecia Bracarensis, hallada en Petisqueira, se lee *Caladuma (castello)*.

Coso domino, teónimo de Logrosa (La Coruña).

[d]eo Coso esoaego. El ara con este teónimo se encontró en Romay Vello (Pontevedra). Es segmentación más probable que *Cosoe Sosaegoe*. En la base de *esoaego* estaría un hidrónimo.

Aras votivas de la Callaecia Bracarensis y de Lusitania septentrional scallabitana:

Deo domeno Cusu neneoeco, teónimo de Quinta de San Simão (Oporto). *Cosu* podía ser abreviatura de *Cosue*, forma documentada en Orense. Es posible que la lectura fuese *Cuse*. La base del epíteto *neneoeco* se relaciona con la localidad portuguesa Nina. En Santo Tirso se lee en un epígrafe *Dom(ino) deo Neneoec[o]*. La tosca inscripción de Eiriz (Oporto), que se ha leído *Cosuneae o cos.neae*, se trata, según B. M. Prósper, de una dedicatoria a *Cos(ei) nene(oeco)*, documentado en la zona, o, tal vez, a *Cosu nene(oeco)*.

En la inscripción de Quinta de San Simão, es posible *neme* o, posiblemente, *nenne*. M. Simón lee *nemeoeco* y también *memedeco*, lectura que plantea dificultades epigráficas.

Cosei vacoaico, teónimo hallado en Viseu. El epíteto parece recordar al río *Vouga*, *Vacua* en la Antigüedad (Str., III.34; Plin., IV.113). B. M. Prósper descarta relacionar el epíteto con *Váco caburio* y *Vago Donnaego* de otras aras.

Cusei paeteaico, teónimo de Águada de Cima (Aveiro). El epíteto se ha leído como *paet[i]co* o *baeteaco*, que sugiere una relación etimológica con el nombre antiguo del *Baetis*. Para el epíteto es tentador proponer una forma adjetival con un sentido de claro, blanco, significado que se aplica frecuentemente a los montes.

Cosue mepluceeco, teónimo de Coixil (Orense), con lectura del epíteto no totalmente correcta. Una versión más plausible, que propone B. M. Prósper, sería *[co]mpeluceieco*. La base sería un topónimo.

D(eo) Cosu(e), teónimo de Viana del Bollo (Orense). Es altamente improbable un dativo *Cosuo*, más bien debe ser *Cosu(e)*, con abreviación, como en el caso *Bandu Lamobricae*, o *Lansbricae* de San Amaro (Orense).

Aras votivas del convento astur:

Deo domino Cossue segidiaeco, teónimo sobre ara hallado en Arlanza (León). El epíteto *segidiaeco* puede derivarse del topónimo *Segida* de Burguillos del Cerro (Badajoz). El elemento se repite como epíteto de la deidad *Nimmedo seddiago* de Mieres (Asturias).

Cossue Nedoledio, teónimo de Noceda (León). El epíteto ha sido leído como *nedoiedio*, *Nidoledio* o *Nedoledic*. El epíteto, difícil de interpretar, podía estar en conexión con hidrónimos de la zona eslava y báltica, derivado de una raíz con el significado de fluir, representada en Hispania por *Reve langanidaegui* y *Langanitaeco*, al río *Langa-Nida*, *Nedoledio*, podía provenir de una base, frecuente en hidronimia.

Cosiovi ascanno, de San Mamed de las Rozas (León). Se ha propuesto, igualmente, la segmentación *Cosio Viascanno*. El epíteto podía derivar de un topónimo.

[Cos]iovio Tabaliaeno, teónimo que se escribió en un ara de Grases (Asturias). La restitución carece de base lingüística. Se han propuesto otras lecturas: *[Dul]ovio* y *[deo] Lovio*. B. M. Prósper piensa, simplemente, en un dios *Iovio Tabaliaeno*, paralelo a *Ioveai caeilobrigoi* de la inscripción de Lamas de Moledo. Se ha comparado, con razón, el epíteto *tabaliaeno* con el antropónimo *Tabali* de San Miguel de Liño (Asturias) y con el topónimo *Táballes*.

En la comarca del Bierzo han aparecido formas abreviadas del teónimo. Son *Cos[sue]*, en San Esteban del Toral; *Cos[sue]*, en San Pedro Castañiero; *C[o]ssue tue[ran]ae(o) pa[ra]maeio*, en El Valle/Tedejo; *Co[ssue] u[d]una[eo] itilien[v]e*, de la misma localidad.

dei cocalu(i) celaeo, otra lectura es *d(eo) Co(ssue)* de Villasumil, siglo II-III. B. M. Prósper considera irrefutable la presencia de un paradigma atemático de las formas *Cossue, Cosei, Cusei, Cusue* y, posiblemente, *Cosiovi*. Una serie de formas obligan a reconstruir un paradigma temático, *Coso*. Se trata, según los testimonios de *Coso*, de una deidad masculina.

Es una división bastante clara entre formas temáticas, de la Callaecia Lucensis, y formas atemáticas de la Callaecia Bracarensis, entre los ríos Miño y Duero, al sur del Duero y entre León y Asturias.

La distribución global de *Cossue, Cusue, Cosei, Cusei* y *Cose* sugiere una expansión del culto desde el este al oeste, desde la zona astur a Portugal. En San Pedro de Trones (León) ha aparecido un ara con la lectura *Coraso s...ensi*.

Colve, Culve. Los dos epígrafes con este teónimo han aparecido en la actual provincia de Lugo. En Parga se lee: *Colvetene er(...) n(..)*, y en Santa Cruz del Loyo: *Culve(tene) berralogecu*. Esta deidad se ha relacionado con la *Conventinae*, de Carrawburgh, Britania. La deidad hispana sería un préstamo, lo que no parece plausible, o había una población del mismo origen. B. M. Prósper cuestiona la identificación entre la deidad galaica y la británica por razones sintácticas y fonéticas.

Deo Cosue sic[i]vo, de Toya (Jaén), queda muy lejos del área, que se estudia y no aporta nuevos datos. En un ara de Villarrodrigo (Jaén) está dedicado a *Cos[...]ni* o quizás a *Cooei si(...)*.

B. M. Prósper descarta el carácter guerrero de *Cossue/Coso. Cossue, Cusue, Coso*, como el dios latino *Consus*, proceden de una palabra con el significado de reunión. Gran parte de los epítetos de *Cossu/Coso* parecen nombres de cursos de agua.

Podría aceptarse que las confluencias recibirían, a veces, el nombre del río principal y otras veces el de la ciudad construida en la zona sagrada. Las confluencias podían entenderse como una divinidad fluvial.

La dedicación votiva a *Collovesei caielonicoco*, en Fornos de Algodres (Guarda), sería otro ejemplo de culto a la confluencia. *Collovesei* está emparentado con otros con significado de lavar. Designaría el curso de agua, que confluía en un punto o el producto de materiales de aluviones. En la base del epíteto hay, probablemente, un hidrónimo, o una alusión directa a un topónimo.

B. M. Prosper[9] menciona *Bandue* y *Bandi*, cuyo culto se repartió por la Callaecia Lucensis y Bracarensis, el occidente del *conventus asturum*, y por Lusitania. Examina su forma lingüística y la distribución geográfica, y propone una nueva etimología.

Las aras votivas de la Callaecia Lucensis, Bracarensis y del occidente del *conventus asturum* son las siguientes:

Bandue Aetiobrigo o *aediobrico*, en Ginzo de Limia (Orense).

Bandu etobrico, en Alenquer (Lisoba). Se ha relacionado con el teónimo *Edovio*.

Bandu cadogo, en Mixós (Orense). El epíteto ha sido leído *calaico*.

Bandu alansbricae, en Eirás (Orense). Se ha segmentado *Bandua Lansbricae*, con traducción al dios *Bandua* del recinto fortificado de Lans. La segmentación *Bandua* no está justificada. La forma del epíteto no tiene explicación, pues una forma **lans-*, como primer elemento en **brig*, es inaceptable. Se ha leído *Bandue Alanoiogrigae*.

Bandue veigebreaego, de Rairiz de Veiga (Orense). El epíteto podía ser derivado de un topónimo celta. Cabe otra interpretación aún. *Bandue verubrigo*, de Verín (Orense). Quizás el epíteto es un derivado de *Verobriga*.

Banduae, en Rairiz de Veiga (Orense).

Bandue bolecco, de Palas del Rey (Lugo). El epíteto puede relacionarse con el topónimo galo *Bolliacum*, o proviene más bien de una forma sincopada.

Bandue, de Espinhosela (Braganza).

Bandu vordeaeco, de Seixo de Anciães (Braganza).

Bande raeico, de Santa Marinha (Vila Real). El epíteto es ilirio.

Bandui, de Beiriz (Oporto).

Deo Ban[duae], de Catoira (Pontevedra).

Aras votivas de la Lusitania:

Bandi oge..., de San Pedro do Sul (Viseu). Se ha propuesto *Band ocel(aeco/ensi)*, lectura que acepta B. M. Prósper, por existir una dedicación a *Lari ocaelaego* en Sarreaus (Orense).

Bandiae apolosego, de Brozas (Cáceres). El teónimo aparece en la zona con variantes: *Apuluseaeco, apulisea[e]co* y *Apollusea...*, que indican el resultado de una evolución.

Bandi arbariaico, de Capinha (Castelo Branco). El epíteto deriva, posiblemente, de un topónimo celta.

Bandei brialeacui, de Orjais (Castelo Branco). El topónimo procede de una forma celta, **brig-*.

Bandi isibraiegui, en Bemposta (Castelo Branco). Se repite en esta localidad al teónimo y al adjetivo.

Mercurio isibraeo, de Medellim (Castelo Branco).

Bandu? – isi?, de Bemposta (Castelo Branco).

... Breaegui, de Freixo de Numão (Guarda). Otra lectura propuesta es *P(?).reaguo*. Su inclusión es provisional en este apartado.

Issibaeo, posiblemente de Miranda do Corvo (Coimbra). El epíteto puede derivar de un topónimo.

---

[9] *Op. cit.*, págs. 256-281. A esta deidad nosotros le dimos carácter acuático. Los teónimos deben ser revisados teniendo presentes las sugerencias de la autora.

Bandi Tatibeaicui, de Queiriz (Guarda).

Bandi [I?]ongobricu(i), de Longroiva (Guarda). Se ha leído también *Langobrigu.*

Bandi Malunaico, de procedencia desconocida, leída mal como *Malunrico.* El epíteto deriva de un topónimo.

Bandi oilienaico, de Penalva do Castelo (Viseu). El epíteto procede de un topónimo o de un hidrónimo.

Bandi saisabro, de Maranhão (Portalegre). La base del epíteto es un topónimo.

Bande velugo toiraeco, de Castelo de Vila da Feira (Aveiro).

Deo tueraeo, de la misma procedencia que la inscripción anterior. Puede tratarse de *Bandi* del río valle de Toira.

Bandi vorteaeceo, de Salgueiro (Castelo Branco).

Vort[i]aeci(o), de Monte San Martinho (Castelo Branco).

Vortiaeci, de la misma localidad. Posiblemente el teónimo es *Vortiaeci(o).*

Ban(di) vorpicio, de Malpartida (Cáceres).

Bandi Vorteaecio, en Penamacor (Castelo Branco).

B(andi) v(orteaeceo), de Arrochela (Castelo Branco). Podía pensarse que estos testimonios son tributarios de *Bandu vordeaeco* (Braganza) en razón de la expansión del culto o de una raíz con significación de bulto o alto monte.

Banneipicio, de Belver (Portalegre), es idéntico al de Malpartida, y al epíteto sin teónimo de Oliveira do Hospital.

Bandue Roudeaeco, de Madroñera (Cáceres). Otra lectura sería *Bandu Roudaico.*

Bandu ro[ud]aeco, de procedencia desconocida. Se ha propuesto *E... aduro[e]aeco.*

Roudeaeco, de Trujillo (Cáceres).

[Rou]deaeco, de Coria (Cáceres). Otra lectura propuesta es *[vor]deaeco.*

...aeco, de Salvatierra de Santiago (Cáceres). Se ha propuesto *[Roud]aeco.* El epíteto es derivado, probablemente, de un teónimo.

Bandi, de Idanha-a-Velha.

Band(i) araugel(ensi), de procedencia desconocida, probablemente de la Beira Alta (Portugal).

Bane, de Ninho do Agor (Castelo Branco).

Aras de otras procedencias:

Bandue it.viciesi, de Mezquitilla (Toledo). Se ha propuesto la lectura *Li.vicie(n)si. Ituiciensi*, no es interpretable.

Bana, de Almeida de Sayago (Zamora).

El género gramatical de *bandue, Bandi* es masculino, como lo prueban los epítetos. Tanto la variante *Bandue*, como el grupo de *Bandi, Bande, Bandei*, son temas en consonante, no son formaciones temáticas, ni femeninos en *-a.*

Hay una clara división ante las formas *Bandue* de Callaecia, y el tipo *Bande, Bandei, Bandi* de Lusitania, al sur del Duero. Tienen un origen común todas las formas. La etimología de este teónimo ha sido muy discutida. Se ha propuesto que sea un dios tutelar. Se ha visto un posible apelativo genérico para deidad, genio. Sería el nombre común equivalente a dios, lar, o genio. El dios que ata no tendría que ser un dios de los juramentos, o guerrero, sino el dios de los vínculos de parentesco, clanes, tribus o de ciudades y pueblos. Se ha relacionado el teónimo con una raíz acuática. Se ha vinculado esta deidad al irlandés, diosa. *Bandue* sería celta y procedería del mismo vocablo que mujer. Todas estas teorías se centran en la identificación de la raíz *Bandue, Bandi*, pero saltan la morfología de un tema en *-u-*. Otra hipótesis, como paralelo, es la de la diosa tracia *Bandis.* Tampoco explica el teónimo hispano.

B. M. Prósper propone una nueva etimología. El tema **bandu-* subyace en las formas *Bandei, Bandi, Bandue,* procede de un nombre de acción.

El significado de *Bandue, Bandi* estaría en la idea de camino, vado o pasaje. No es fácil establecer una conexión de *Bandue, Bandi* con las lenguas celtas.

B. M. Prósper termina este novedoso y subjetivo capítulo sobre *Bandue* examinando *Bandue* y el culto a los *lares viales* de Callaecia. Diecisiete epígrafes se conocen en la Callaecia Lucensis, mientras en la Callaecia Bracarensis y en el *conventus asturum* sólo se documentan 6, y 3 en el resto de Hispania.

En Callaecia, el culto a los *lares viales* se introdujo a finales del siglo II.

El culto a determinadas deidades romanas, incluidos los *lares* con epíteto local, es el testimonio de una fase avanzada de sincretismo. El culto de *Bandue, Bandi* proviene de la Callaecia Lucensis y se extiende hacia el sur. Concluye su excelente análisis B. M. Prósper aventurando la idea de que *Bandue* y los *lares viales* representan realidades religiosas no muy alejadas, lo que es muy probable.

Divinidades de diferente naturaleza

B. M. Prósper[10] en este apartado incluyó *Aetio, Aerno, Arabo Corobeeicobo Talusico[bo], Ataecina, Edigenio, Quangeio, Suleis nantugaicis, Lucubo arquienobo, Lucubus arquienis.*

Aetio, de Fundão (Castelo Branco). Posiblemente es un adjetivo derivado de un participio pasivo.

Deo Aerno, con tres dedicatorias, en Castro de Avelãs, no lejos de *Brigantia.* En las tres inscripciones de Braganza se lee *deo Aerno* y en la de la Península del Morrazo (Pontevedra) *Aerno.* Es una inscripción del Castro de Avellás, la dedicatoria la hace el *ordo Zoelarum,* que es el nombre de una *gens* de los *astures Augustani,* de donde se deduce que se trata de una deidad típicamente astur.

Se ha visto en *Aerno* una deidad del follaje y la vegetación, apoyado en que en las lápidas aparecen cubiertas de palmeras.

B. M. Prósper propone otra etimología. *Aerno* coincide con el nombre de *Lacus Avernus,* relación que descarta. Sugiere que se trata de un adjetivo derivado, con significado de día. No se sabe si lo deificado es el sol, la estrella matutina o el cielo mismo.

Arabo corobeeicobo Talusicobo, de Arroyomolino de la Vera (Cáceres). Es una modalidad trinombre de dedicación en la que el primer miembro puede ser un apelativo divino genérico. Todas las palabras terminan en un dativo genérico en **-bo. Talusicobo* es un derivado adjetival.

Ataecina

Es, con *Endovellicus,* el dios indígena más importante de los venerados en la Hispania indígena. Su culto se extendió al sur del territorio de los vetones. Las aras se concentran en Extremadura y principalmente en la frontera meridional de la Lusita-

[10] *Op. cit.,* págs. 283-312.

nia emeritense. Algunos hallazgos se han recogido al sur del Guadiana, en la Beturia Céltica y en la Lusitania Pacensis.

Área de dispersión de las aras

Ataecina contó con un santuario en Santa Lucía del Trampal (Cáceres), que ha dado diez inscripciones dedicadas a *Ataecina*, acompañada del epíteto *turibrigensis*. Siete epígrafes se han recogido en otros lugares de Cáceres y doce en diferentes localidades. Catorce inscripciones no mencionan, expresamente, el teónimo y la identificación de *Proserpina* con *Ataecina*.

Este grupo recoge muchos epígrafes que, tradicionalmente, por tener el apelativo de *Dea sancta* o por la proximidad geográfica, se cree que pertenecen a *Ataecina*. Todos los epígrafes se han recogido en el *conventus pacensis*. El culto llegaría a esta zona a través de Badajoz. No todos los casos se refieren necesariamente a *Ataecina*. *Proserpina* fue poco venerada en la Hispania Romana. Piensa B. M. Prósper, acertadamente, que las inscripciones sin mención del teónimo no son decisivas al evaluar el área geográfica y étnica del culto de *Ataecina*. La localización de *Turobriga* A. Canto la sitúa en Aroche (Huelva). El teónimo *Ataecina* se ha considerado celta. Se propuso ya a finales del siglo pasado que el teónimo *Ataecina* es la versión hispana del nombre celta renacida. Esta etimología es inviable. Se ha supuesto que la grafía más correcta es la del ara de Bienvenida, donde se lee *Ataegina*. Otra hipótesis relaciona el nombre con el irlandés noche, relación que presenta dificultades. Existe una neta distribución de los epígrafes con dental sorda frente a las que tienen dental sonora, que alternan en un 50 por 100. En el santuario de Santa Lucía del Trampal coexisten ambas posibilidades. B. M. Prósper se plantea un problema fundamental, no tratado hasta el momento presente, si la escritura del nombre de la diosa pertenece a la epigrafía latina en lengua latina o a la epigrafía en alfabeto latino, que se refleja en las formas indígenas, alternando. La hipótesis correcta es la segunda.

Ataecina es una formación adjetival en *-ino/inā*. Parece que se radicaba exclusivamente en la ciudad de *Turobriga*, con una sola excepción, la diosa *burrolobrigense* de Lusitania Pacensis, cuya identificación con *Proserpina* es problemática. Nada impide que unos *Ataecini* sean un pueblo de los celtas de la Beturia o de los vetones y que sea protectora del grupo.

Plinio (III.14) menciona una *Turobriga* en la Beturia céltica. Para Abascal, sería un pequeño vicus del territorio emeritense alrededor del santuario de Alcuéscar (Cáceres) en el *Lucus Feroniae*. Este autor considera que *Ataecina* es una diosa vetona por excelencia, si *Ataecina* no se menciona al norte del área vetona[11]. Para B. M. Prósper, el culto se inicia más al sur en la *Turobriga* betúrica. Surgió por razones desconocidas un segundo culto en Cáceres. Para Abascal, el culto a *Ataecina* se centró en los santuarios de Santa Lucía del Trampal, la Dehesa Zafrilla de Malpartida y la Dehesa El Palacio de Herguijuela, ambas localidades de Cáceres.

---

[11] J. R. Álvarez Sanchiz, *Los vetones*, Madrid, 1999. Sobre Ataecina, celtas y vetones, véase J. M. Blázquez, *Religiones primitivas*, págs. 141-147; *id., Diccionario*, págs. 39-42; *id., Primitivas religiones ibéricas*, páginas 285-286, 307-308; J. M. Abascal, «Las inscripciones latinas de Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres) y el culto a Ataecina en Hispania», *AespA*, 68, 1995, págs. 31-105; F. Marco, *Historia de las religiones en la Europa Antigua*, págs. 348-350.

Edigenio. El teónimo se lee en dos aras de Mérida. En una se añade *Domino*. Se estaría ante una deidad del renacimiento, que asegura la fertilidad de los campos o la descendencia.

Quangeio. Este dios recibió culto en la Lusitania Scallabitana y en la Callaecia Bracarensis, entre las cuencas del Mondego y el Tajo.

Quangeio Tango es el teónimo de Nisa (Portalegre). En una segunda inscripción, el epíteto es *tan[go]*. En un tercer epígrafe de esta misma localidad, el teónimo no va acompañado de epíteto, al igual que en Bemposta (Castelo Branco). En Penamacor (Castelo Branco) va precedido de *deo*, al igual que en Malpartida de Plasencia (Cáceres). En las dos inscripciones de Setúbal al teónimo no acompañan epítetos, ni *deo*. El epíteto en Borba (Evora) deriva de un topónimo. También no es imposible que esta deidad esté vinculada al clan de los *turikoi*, descendientes de un individuo *Turos*.

En la Callaecia Bracarensis, en un ara de Servoy (Orense), se lee el teónimo *Quangeio*. Se trata de una deidad de aspecto lupino o canino o de una deidad que protege a una etnia, que se llama los perros. Rara vez se asocia con una localidad.

Suleis Nantugaicis, de El Condado (Orense). Es un teónimo de cuya celticidad es imposible dudar. La forma es femenina, y se menciona siempre asociada a la *Matres* en la Galia y en otras provincias del Imperio.

El epíteto es el lugar protegido por estas divinidades. Se trata de un topónimo, *Suleis*.

Lugubo arquienobo y *Lucoubus arquieni[s]*, de Sober (Lugo) y de Otero del Rey (Lugo). Son dos dedicaciones al dios celta *Lug*. El epíteto se basa en una raíz con significado de arco, curvatura.

Divinidades romanas con epítetos indígenas

B. M. Prósper[12] agrupa en este apartado veintitrés teónimos leídos en aras hispanas.

Genio Laquiniesi, teónimo de Guimarães (Portugal), con significación de genio que protegía la ciudad del lago.

Genio tiauranceaico, teónimo de Ponte de Limia (Viana do Castelo), un epíteto que es una denominación local. El primer elemento significaría río que atraviesa. Podía pensarse, igualmente, en un nombre de familia o en un étnico derivado, posiblemente, de un lugar. El lugar o la etnia pudieron estar protegidos por una deidad. Existen en celta nombres de lugares cuyo primer elemento es tres.

Deae Deganto. Con este grupo se relacionaría indirectamente la *dea Deganto* de Cacabelos (León). Otras lecturas son *Degante o Deganti[ae]*, que podría ser derivado del ordinal empleado, probablemente, como teónimo.

Iuononi Linteaicai, de Castelo Branco, con posible epíteto derivado de un teónimo, no de *linteus*, lienzo.

Lari berobreo, en Cangas (Pontevedra), con doce inscripciones con variantes: *Deo Lario breo, D[eo La]ribero breo, Laribero breoroni, Deo libero breo, [Deo L]aribero, [Deo Lari]bero breo*, cuatro epígrafes, y otros tres incompletos. Se ha interpretado como portador de *Lares*, pero B. M. Prósper propone que el adjetivo deriva de un topónimo.

[12] *Op. cit.*, págs. 313-321; J. M. Blázquez, *Religiones primitivas de Hispania*, págs. 133-135; *íd., Diccionario*, págs. 113-117; M. Simón, *Historia de las religiones de la Europa Antigua*, págs. 351-352.

Lari circeiebaeco proenetiaego, de Pereiro de Aguiar (Orense). El primer epíteto pertenece a la serie toponímica en **brig.* La lectura propuesta por B. M. Prósper se confirma con el ara votiva de Ginzo de Limia (Orense), donde se lee *Proinetie.*

Lari pemaneieco, teónimo de Villamarín (Orense). El epíteto significa, más que un topónimo, protector. El mismo origen tiene el teónimo femenino hallado en Lugo, *Poemanae.*

Lari Sefio, de Adaufe (Braga), con significado de *Lar* familiar.

Laribus cerenaecis, de Marco de Canaveses (Oporto). El epíteto es un topónimo.

Laribus erredicis, de Chaves (Vila Real), con epíteto derivado de un topónimo.

Laribus findeneticis, de la misma localidad. La lectura podía ser, según B. M. Prósper, *Pindeneaicis.*

Laribus Gumelaec, de Vilanova (Orense), con variantes, *Gumelaec(um), Laribus cumelaris, Laribus gumeinu, [l]ugumelaec(is).* Estos *Lares* protegían al pueblo de los montañeses o a la elevación donde se asentaba el castro. En el primer caso, los *Lares* pasan de ser divinidades locales a ser protectores de etnias o de pueblos, y en el segundo, se menciona el lugar protegido por medio de un apelativo general, que lo designa. Ambos casos son raros.

Laribus tarmucenbaecis, de Chaves. El primer epíteto pertenece a la serie toponímica en **bri-.* El segundo epíteto se relaciona con los *L(aribus) gegeigis,* de la misma procedencia que el anterior, y con los *diis ceceaigis* de Cortegada (Orense).

Marti cairiociego, teónimo de Tuy (Pontevedra). Probablemente, es preferible leer *Cariociego,* relacionado con *Mar[t]i carif e]co* de Ponte de Limia (Viana do Castelo) y con *Laribus cairie(n)sibus* de Idanha.

Marti Tilleno, de Viloria (Orense) y de Quintana del Marco (León). La primera inscripción no tiene *Marti.* El teónimo se ha identificado con el monte Teleno de León.

Nymphis lupianis, de Tagilde (Guimarães). El epíteto tiene por base un hidrónimo.

Tutelae tiriensi, teónimo de Carraceda de Anciães (Braganza). El epíteto deriva, probablemente, de un topónimo.

Epítetos sin teónimo

En este capítulo agrupa B. M. Prósper[13] un numeroso grupo de dedicatorias sin teónimos, sólo se ha colocado el epíteto.

Abercieae, de Bodón (Salamanca). El epíteto es o bien un topónimo, donde se vincula la divinidad, o su propio nombre.

Ambiecai, de Quinta do Avelar (Braga). Otras lecturas propuestas son: *ambieicri, ameipicri.* En el epíteto subyace un topónimo. Se ha relacionado esta dedicatoria con otra de Braga: *ambiorebi.*

Andaieco, de Castelo de Vide (Portalegre). El epíteto procede, posiblemente, de un topónimo o hidrónimo.

Aquilianico, de Meis (Pontevedra). Otras lecturas del epíteto son: *aquilianico [difvo, aquilian(is) coli, iolivo, codivo* o *Cosivo.* El epíteto es, probablemente, un topónimo.

Arpaniceo, de La Cadosera (Badajoz). El epíteto es, posiblemente, un topónimo o hidrónimo.

[13] *Op. cit.,* págs. 323-383.

Assaeco, de Lisboa. Otra lectura propuesta al epíteto es *Kassaeco,* derivado de un topónimo. B. M. Prósper se inclina por la lectura *Assaeco,* derivado de un topónimo o hidrónimo.

Barciaeco, de Tineo (Asturias). El epíteto deriva de un hidrónimo.

Bormanico. El epíteto cuenta con dos aras a este teónimo consagradas en Caldas de Vizela (Braga). En una antecede al teónimo *deo.* El nombre es un hidrónimo o topónimo.

Candeberonio caeduradio, de Amares (Viana do Castelo). Procede de un compuesto prerromano con sentido de portador de piedras. Puede interpretarse como un compuesto de tipo sintético en que el elemento verbal va precedido de un sustantivo, que de ser un sintagma tendría la función de complemento directo, que puede, igualmente, interpretarse en el sentido de que el segundo elemento es un nombre de agente y el primero el sustantivo, que lo determina. Tiene paralelos en hidrónimos. *Caeduradio* podía referirse a un grupo de población. El primer elemento se refiere al lugar protegido por la divinidad y el segundo al grupo de habitantes, o, quizás, a veces, a una característica de la divinidad a una nueva especificación local. Con esta forma se relacionarían el *Iovi candiedoni,* de un lugar incierto de Galicia, el *Cantunaeco,* de Ciudad Rodrigo (Salamanca) y *Iovi Candamio,* de Candanedo (León).

Castaecis, de Caldas de Vizela (Braga). La base procede de un topónimo.

Celiborcae, de Villas Buenas (Salamanca). El epíteto es un hidrónimo.

Cenduediae, de Bembibre (León). Se ha leído, también, como *Canduediae.* El epíteto podía ser local.

Eciaicu, de Villamiel (Cáceres). Se trata de un epíteto divino, derivado de un topónimo o hidrónimo.

Edovio, de Caldas de Reis (Pontevedra). El epíteto procede de un hidrónimo.

Lacipaeae. Cuenta con cuatro dedicatorias aparecidas en Cáceres, Albalá, Torre de Santa María, Conquista de la Sierra y Mérida. En Albalá se ha leído *Lacibaeae,* en Torre de Santa María *Laci[paeae],* en Conquista de la Sierra *Laciaiae* y en Mérida *Lacipaea.* Se trata de la diosa que protegía a *Lacipo* (Pt., II.4.9; Mela, II.94; Plin., III.15).

Laneanae, de Torreorgaz (Cáceres). El epíteto deriva de un topónimo.

Mandiceo, de Sintra (Lisboa). Otras lecturas son *Mermandiceo* o *Mermandiceio.* El epíteto es un topónimo o hidrónimo.

Mentoviaco, con dos dedicatorias aparecidas en Villalcampo (Zamora) y en Zamora. El epíteto deriva de un topónimo.

Oipainciae, las dos inscripciones encontradas en Castelo Branco. Se ha leído también *Dipainciae.* El epíteto procede de un topónimo lusitano.

Peinticis, de Tondela (Viseu). El epíteto proviene de un topónimo.

Pinionesibus, de Santiago del Campo. El epíteto se basa en un topónimo.

Senaico, de Braga. El epíteto puede ser un río divinizado.

Tritiaeco. Cuenta con tres inscripciones votivas halladas en Torremenga y dos en Navaconcejo, ambas localidades de Cáceres. El epíteto es un derivado adjetival de un topónimo, que se basa en el numeral tres.

Turiaco, de Santo Tirso (Oporto). El epíteto deriva, posiblemente, de un hidrónimo.

Vacocaburio, de un lugar desconocido de León. Otras lecturas son *deo Vaccaburio,* lectura imposible, *Devaco Caburio.* En Alconoba (Soria) apareció un epígrafe consagrado a *Vacoca[burio].* El epíteto procede de un hidrónimo o topónimo.

Vagodonnaego, de Llamas de la Ribera (León). El epíteto es un compuesto, con significación adjetivadora, como en el caso anterior.

Varicis, de Oimbra (Orense). El epíteto procede de un hidrónimo o topónimo.
Vaseco, de Soure (Coimbra). El epíteto deriva de un hidrónimo.
Tabudico, de Cantanhede (Coimbra). Se trata de un hidrónimo.
Durbedico, de Guimarães. El epíteto procede de un topónimo.
Caesariciaeco. El epíteto proviene, aparentemente, de un hidrónimo.
Endovellico. Es el dios indígena más venerado. Todas las inscripciones se han recogido en Terena (Evora). En cuarenta y tres inscripciones se lee la forma *Endovellico*, en once *Endovollico* y en trece la forma es improbable o dudosa. En una inscripción se escribió *Enobolico*. La segmentación, más probable, se compone de un prefijo, un lexema, un sufijo velar y una desinencia de dativo latinizado.
Tameobrigo, de Marco de Canaveses (Oporto). La base del epíteto es un hidrónimo.
... *Abrigo*, de Delães (Braga). Otras lecturas son *A(ugusto)brigo*, *[Bandu]a Brico*, *A(vio)brigo* o *A(vo)brigo*, todas insostenibles. Otra lectura es *[Ellani]a Brigo*. Podría leerse, según B. A. Prósper, *[Deo? Val]a Brigo*. El ara se ofrecería a la divinidad de **Valabris*, es decir, a **Valabriko-*.

Conclusiones

B. M. Prósper[14] deduce unas conclusiones del análisis minucioso de los teónimos hispanos, que conviene tener presente. Empieza esta autora señalando que la concepción de panteones o deidades, como expresiones de una determinada ordenación étnica, es muy difícil de establecer, lo que es totalmente exacto. El peligro es establecer fronteras étnicas y religiosas. Hay que distinguir igualmente entre teónimos y epítetos. Hasta donde ello es posible, la autora ha intentado establecer una geografía lingüística de los dialectos lusitano-galaicos. Los teónimos en Occidente parecen, a veces, tener un nombre de clan. Recoge la opinión de Untermann de que en ocasiones los nombres de organizaciones suprafamiliares se forman a partir de teónimos, de donde deduce el hispanista germano que los dioses occidentales se conciben como entidades generales, que se califican como epifanías particulares con relación a un grupo humano, individual, mientras en el área oriental el dios aparece como factor distintivo usurpado por ciertos clanes, que se creían caracterizados por sus protectores. Otros autores opinan que no hay diferencias entre el Oriente y el Occidente peninsulares. B. M. Prósper no conoce, salvo los *Lares Lubanci(...)* y *Dovilonicor(...)* de Coimbra, ningún teónimo occidental que lleve una determinación familiar. Piensa esta investigadora que no hay modo de establecer ninguna relación cultural directa entre Celtiberia y el Occidente peninsular basada en los textos. La única excepción es el dios *Lugu* del noroccidente, que es un fenómeno pancelta. Los dioses lusitano-galaicos, salvo *Bormanico*, son desconocidos en el mundo celta, lo que es una gran verdad. Tampoco entre los celtas aparecen paredras de teónimos. Ni parece que estos dioses sean, por lo menos, en origen apelativos genéricos para dios, genio. Tampoco es fácil conocer dónde se inicia una tendencia a la personificación de los dioses.

[14] *Op. cit.*, págs. 435-445.

La mayoría de las divinidades han ido de norte a sur, como *Cossue*, del área astur; *Bandue*, desde Callaecia. En el caso de *Reve* es al contrario, su área original era la región comprendida entre Lusitania y el Guadiana, y se extiende hacia la Bracarensis y finalmente al *conventus asturum*.

Naviae procede del área astur y galaica oriental, llegando a trasladarse al Tajo.

Ataecina y *Endovellico*[15] logran gran número de epígrafes a ellos consagrados, pero estan vinculados a áreas muy reducidas. Podía haber habido una vinculación étnica o toponímica. Los cultos a la confluencia, *Coso* y *Cossue*, parecen proceder de la región septentrional. El culto a las peñas es más numeroso en Lusitania que en Callaecia. Los cultos acuáticos predominan en el territorio lusitano y bracarense. El Occidente peninsular desconoce deidades célticas. También B. M. Prósper encuentra inconveniente en aplicar el esquema trifuncional a la religión. Rechaza la tríada lusitana de *Quangeius, Trebarunis* y *Arentius, Arentia*. No acepta que, partiendo del texto de Estrabón (III.3.7) de que los pueblos del norte sacrifican a Ares, un buey, prisioneros de guerra y caballos, se deduzca el carácter guerrero de la religión lusitana. No hay que olvidar lo que escribió Livio (XXVIII.21), con motivo del duelo de Corbis y Orsua, que se disputaban el principado: *Arentius* «que no aceptarían a ningún juez de los hombres y de los dioses, si no era a Marte». Este dios encaja perfectamente en unas poblaciones que andaban en continuas luchas unas con otras como eran las hispanas.

Los datos tan fragmentados de que se dispone no permiten hacerse una visión coherente de la religión indígena hispana, y menos de la sociedad y cultura, como la lusitana y galaica, en lo que estamos totalmente de acuerdo con la autora.

En los últimos tres volúmenes de la prestigiosa revista *Hispania epigráfica* se han recogido nuevos teónimos hispanos y se han corregido lecturas anteriores.

Arentia Arentius Amrunaecus. Se han propuesto diferentes precisiones a estos teónimos, correspondientes a una única deidad. El vocablo Amru- es la forma arcaica de Ambron, que se refiere a un grupo tribal, los ambrones, cuyo lugar de asentamiento es discutido. Se ha propuesto la lectura *Aretiai*. La terminación entia entra en la formación de ríos y ciudades. *Amrunaeco* es un epíteto formado sobre nombre de lugar.

Arentia / Arentius, según otra propuesta, son deidades de carácter fluvial. El epíteto no parece ser la forma arcaica de Ambron[16].

Bandue Roudeaeco. La inscripción, de Coria (Caceres), está perdida. Además de esta lectura se ha propuesto *Bandu Vordeaeco*. *Roudeaeco* se lee, como epíteto de *Bandue*, en una inscripción de Madroñera (Cáceres) y sin el teónimo en Trujillo. *Vordeaeco* está atestiguado en una inscripción de Seixo de Anciães, Braganza, y *Vorteaeco* en varias inscripciones votivas de Lusitania. En otro epígrafe de Coria se lee *vicani roud(enses)*[17].

Co(ssue?) Caeliae[g]o. El ara con este teónimo se recogió en el Castro de Villasumil, Caudiñ, conservada en Ponferrada (León). El epígrafe está en muy mal estado de conservación. Se fecha a finales del siglo II o a comienzos del siglo siguiente. Se han propuesto las lecturas de *Co(ssue) calv(i)celae(o)* y *Co(ssue?) Caeliaego*[18].

---

[15] J. M. Blázquez, *Religiones primitivas de Hispania*, págs. 147-164; *id.*, *Diccionario*, págs. 93-95; F. Marco, *Historia de las religiones de la Europa Antigua*, págs. 347-348. Sobre Lusitania: A. M. Martín, *Los orígenes de la Lusitania, el I milenio a.C. en la alta Extremadura*, Madrid, 1999.

[16] *HEp.*, 8, 1998, págs. 24-25, núm. 62.

[17] *HEp.*, 8, 1998, págs. 25-26, núm. 63.

[18] *HEp.*, 8, 1998, págs. 159-160, núm. 326.

Cossus Compeluceieco. El teónimo se lee en un ara hallada en Castelo, Orense. El epíteto es un topónimo. Se ha leído también *Mepluceeco* y *(Co)mpeluceieco*[19].

Cossue Rivadouro. Este teónimo, bien conocido en Hispania, va acompañado de varios epítetos, además de los citados, como *Rivaoduo*, en Astorga, León[20]. La lectura es mejor que la anterior de *Nidanluaeco.* De Bembibre proceden *Cossue Tue...aeo*[21], y *Cossue Udinaeo* o *Udinaeco*[22]; y *deo C(oso?),* de la Freguesia de Peñafiel, Oporto[23].

Cosuena. El teónimo se lee en una inscripción votiva de Bembibre. El ara estaría dedicada, también, a las Matribus, lo que extraño[24].

Deus. Esta palabra acompaña a los citados teónimos *Av...i Mocievus, Coso, Cossue Caeliaego, Calvicelaeo, Cossue Calucelaeo.* Estos dos últimos teónimos están precedidos por *dei* y *Larabe.*

Itsacurrinne, teónimo de Olza, Navarra, con aspecto fonético de índole aquitana. El ara se fecha en el siglo I[25].

Larabe. El teónimo apareció en Guesález, Navarra. Sería una deidad vasco-aquitana. La misma documentada en Mendigorria, Larrabi[26].

Lares Gallaeciarum. El teónimo se lee en un ara de Lugo[27].

Matres. Una inscripción de Orense está dedicada a *Iupiter* y a las *Matres*[28].

Matres Pa... En la citada inscripción de Bembibre consagrada a *Cosuenae* se lee *Matribus Pa...,* un nuevo epíteto de las *Matres.*

Tutela D(?)itilienum. Se trata de la lectura propuesta a la citada inscripción votiva de Bembibre, dedicada a *Cossue Udinaeo.* La inscripción está muy mal conservada. Es difícil reconocer a un nuevo pueblo, como los *Ditilieni.*

Ampilua. Este teónimo se lee en una inscripción lusitana de Arroyo de la Luz, leída sólo por Masdeu[29].

Apillarae Matres, teónimo aparecido en Badarán, La Rioja[30]. El culto a las *Matres* está bien atestiguado en Hispania[31]. El epígrafe se data en el siglo III.

Vordo Talaconio. El teónimo se encuentra en un epígrafe de Guarda, Freguesia de Sortelha[32].

Caelobrigo. El teónimo se encuentra sobre un ara de Castro Daire, Viseu[33]. Se han propuesto las lecturas de *Caelobrigoi* y *Caelobrigoi.*

Udunnaeco. Este teónimo se lee en una dedicatoria de Bembibre, León. Se ha propuesto que delante del teónimo vaya *Cossue* o *Cosue*[34].

Cosus Nemedecus. El teónimo está escrito en un ara hallada en la Freguesia de Lamoso, de Burgães y de Santo Torso, Oporto. Se ha propuesto una interpretación

[19] *HEp.*, 8, 1998, págs. 182-183, núm. 380.
[20] *HEp.*, 8, 1998, pág. 113, núm. 322.
[21] *HEp.*, 8, 1998, pág. 114, núm. 323.
[22] *HEp.*, 8, 1998, pág. 115, núm. 324.
[23] *HEp.*, 8, 1998, pág. 263, núm. 611.
[24] *HEp.*, 8, 1998, pág. 113, núm. 321.
[25] *HEp.*, 8, 1998, pág. 182, núm. 379.
[26] *HEp.*, 8, 1998, págs. 180-181, núm. 374.
[27] *HEp.*, 8, 1998, págs. 163-164, núm. 337.
[28] *HEp.*, 8, 1998, pág. 184, núm. 383.
[29] *HEp.*, 9, 1999, págs. 76-77, núm. 248.
[30] *HEp.*, 9, 1999, págs. 160-161, núm. 483.
[31] J. M. Blázquez, *Diccionario,* págs. 124-125.
[32] *HEp.*, 9, 1999, págs. 282-283, núm. 746.
[33] *HEp.*, 9, 1999, págs. 293-294, núm. 765.
[34] *HEp.*, 9, 1999, págs. 131-132, núm. 402.

etimológica como forma evolucionada de santuario. En la cara occidental de la primera inscripción se lee *Nimidi Fiduenearum*, interpretada aquí está el límite del németo de Fidueneae[35].

Crouceai. A la famosa inscripción de Lamas de Moledo, Viseu, se han propuesto las lecturas de *Crouceai, Crougeai magareaigoi Petranioi*. Se trataría de una deidad masculina[36]. También se ha leído el teónimo *Iovea*.

Av...i. El teónimo se encuentra sobre un epígrafe de Viana, Navarra. Se ha leído *Aucri, Augri, Aucci* o algo parecido[37].

Equeunubo. El ara consagrada a este dios apareció en Pola de Gordón, Asturias. Estaría dedicada a los dioses de los caballos. Tendría su lugar de culto esta deidad en las montañas astur-leonesas[38].

Erba. Como se ha indicado ya, en la inscripción de Arroyo de la Luz, en Cáceres, se ha propuesto la lectura de este teónimo[39].

Iccona. En la inscripción de la Freguesia de Pousafoles de Bispo, Guarda, se han leído los teónimos *Trebarune* y *Reve* y Untermann propone que *Trebopala, Labbo, Iccona Loiminna*, que algunos proponen ser teónimos, son antropónimos, ya nombres propios o títulos de carácter religioso[40].

Kassaecus. El teónimo se encuentra sobre un epígrafe del distrito de Lisboa[41]. La naturaleza de este dios es desconocida. El ara se data a mediados del siglo I.

Losaei, teónimo de un epígrafe de Guesálaz, Navarra, con nueva lectura de la primera línea[42].

Lugu. Para la famosa inscripción de Peñalba de Villastar, donde, posiblemente, había un santuario al aire libre, debe leerse, probablemente, *Lugues* en vez de *Luguei* en la tercera línea, u *Olocas* en vez de oiocas en la sexta línea. Según Untermann, la función de la inscripción y su contenido son desconocidos[43].

Reve Marandigui, teónimo con epíteto de la Freguesia de Guiães, Vila Real. El epíteto, *Marandigui*, se ha relacionado con el actual orónimo portugués *Amarante*. Siglo III[44]. El hidrónimo sería *Maranti*.

Obbelleginus. El teónimo procede de un epígrafe de Villabellaco, Palencia[45].

Rurseaico, teónimo de la inscripción del Arroyo de la Luz, Cáceres[46].

Selicensi, teónimo de Ávila[47].

Saga, posible teónimo de San Vicente de Alcántara, Badajoz. Se ha leído, también, *Soga*. Quizás es la misma deidad encontrada en el vecino pueblo de Barretos, *Toga*. *Saga* podía ser una confusión por *Toga*[48].

---

35 *HEp.*, 9, 1999, págs. 287-288, núms. 756-758.
36 *HEp.*, 9, 1999, págs. 293-295, núm. 765.
37 *HEp.*, 9, 1999, pág. 148, núm. 443.
38 *HEp.*, 9, 1999, pág. 134, núm. 408.
39 *HEp.*, 9, 1999, pág. 76, núm. 248.
40 *HEp.*, 9, 1999, págs. 280-282, núm. 745.
41 *HEp.*, 9, 1999, pág. 285, núm. 751.
42 *HEp.*, 9, 1999, pág. 145, núm. 433.
43 *HEp.*, 9, 1999, pág. 204, núm. 541.
44 *HEp.*, 9, 1999, págs. 291-292, núm. 763.
45 *HEp.*, 9, 1999, pág. 156, núm. 456.
46 *HEp.*, 9, 1999, pág. 76, núm. 248.
47 *HEp.*, 9, 1999, pág. 22, núm. 73.
48 *HEp.*, 9, 1999, pág. 65, núm. 228.

Visocius. Propuesta de lectura del teónimo de un ara de Alconaba, Soria, por el parecido con el teónimo de un altar de Agoneillo (La Rioja), donde se menciona *Visugius*[49]. *Acpulsoius*. Teónimo de Lagunilla, Salamanca. Se ha propuesto nueva lectura al antropónimo del dedicante[50].

Aervina. Nueva lectura al teónimo de Zorita, Cáceres, avalada por la presencia de otras aras dedicadas a la misma deidad en Salvatierra de Santiago y en Ibahernando[51]. La diosa *Erbina* está documentada en cuatro epígrafes, procedentes, además, de Idanha-a-Velha. Se la había leído *Aenidini*.

Araco Arantoniceo. Hallado en la Freguesia de Alcabideche, Cascais, Lisboa. La nueva lectura se apoya en los antropónimos de Castelo Branco. El epíteto sería un hidrónimo o un topónimo relacionado con el teónimo *Arantius/a*[52].

Arantia Ocelaeca. Encontrado en la Freguesia de Ferro, Castelo Branco. Se ha leído *Arantia Ocelaeca y Arantio Ocelaeco*. Los epítetos derivarían de un vocablo que significa *castellum* o castro[53].

Arentia Equotullaicensi, teónimo de la Freguesia de Sabugal. Es una nueva interpretación del epíteto con dos sufijos, uno latino y otro indígena. El primer elemento sería la palabra indoeuropea para caballo y el segundo algo que se relaciona con caballos[54].

Arentio Ambrunaeco, teónimo de Coria. Se han propuesto nuevas interpretaciones. Los teónimos *Arentia/Arentio* se interpretarían en el marco de la hidronimia antigua europea. Los teónimos serían, en origen, hidrónimos. El epíteto sería el río de los ambrones, o el río Ambrona[55].

Ataecina. Se ha corregido el nombre de la dueña del esclavo, que dedica la inscripción a *Ataecina*, que sería *C(occia) Severa*[56].

Atemnia, en Yanguas, Soria. Es una corrección a otras lecturas propuestas[57].

Coluau. Este teónimo se lee sobre un ara de Ibahernando, Cáceres. Se le ha asimilado a Mercurio. Apoyado en un epígrafe de Herguijuela, también se le ha tenido como dios indígena. Se conocen otros tres testimonios procedentes de Cáceres[58].

Cosuna Nimiditana, teónimo de la Freguesia de Lamoso, Oporto. Se ha sugerido la lectura *Cosunae Ninidi(tanae)* o *Nimidi(tanae)*, divinidad paredra de *Cosus Nenedecus* o *Cosus Neneditanus*. Otra propuesta es *Mimidi* o *Numidi Fiduenneorum* y para la cara oriental *Cosuneae*. La inscripción tendría un carácter votivo y serviría de hito terminal. La divinidad *Numidi* o *Numidi* es invocada por los *Fiduenneae* y por los *Cosuneae*. La inscripción estaría en el límite de los dos pueblos y sacralizaría los límites territoriales. *Cosunae* no sería un teónimo indígena, sino uno de los pueblos de la Hispania prerromana[59].

Arentio Cronisensi, teónimo leído en un epígrafe de la Freguesia de Orca, Castelo Branco. Es una nueva interpretación del teónimo y de su epíteto *Arentio Cronisensi*

---

[49] *HEp.*, 9, 1999, pág. 195, núm. 527.
[50] *HEp.*, 10, 2000, pág. 157, núm. 456.
[51] *HEp.*, 10, 2000, pág. 57, núm. 145.
[52] *HEp.*, 10, 2000, págs. 270-271, núm. 731.
[53] *HEp.*, 10, 2000, pág. 265, núm. 720.
[54] *HEp.*, 10, 2000, pág. 269, núm. 728.
[55] *HEp.*, 10, 2000, pág. 48, núm. 117.
[56] *HEp.*, 10, 2000, pág. 50, núm. 124.
[57] *HEp.*, 10, 2000, págs. 215-216, núm. 593.
[58] *HEp.*, 10, 2000, pág. 49, núm. 120; págs. 52-53, núm. 132.
[59] *HEp.*, 10, 2000, págs. 276-277, núm. 742.

del ara de Zebras. El epíteto sería una forma sincopada de *Coronisensi*, relacionable con el teónimo lusitano *Corona/-us*[60].

Degantia. Diosa de Cacabelos, León. Corrección a la lectura *Diana*[61].

Mocievo, teónimo de Pedraza, Segovia. Se ha sugerido, también, *Deo Mocievo*. El teónimo *Mocio* se documenta en CIL, 5621. La segunda palabra podía ser un antropónimo, igualmente[62].

Drusuna. El ara dedicada a esta diosa se halló en Segóbriga, Cuenca. Lectura probable[63].

Ilurbeda. Este teónimo se lee en una inscripción de La Alberca, Salamanca[64].

Madarsus, teónimo de Galende, Zamora, con nueva lectura para la inscripción[65].

Matres. Se han publicado varias inscripciones consagradas a las *Matres*, en Muro de Ágreda, Soria, bajo el nombre *Matrubos*[66], *Matribus Durer[is]*, las *Matres* del Duero[67], en Marco de Canaveses, Oporto, *Matres Tendeiterae*, lectura nueva de un epígrafe de Clunia, Burgos[68].

Navia, teónimo aparecido sobre un ara conservada en Folgoso de la Rivera, León. Se fecha a finales del siglo I o comienzos del siguiente. Es un nuevo testimonio del culto a *Navia*, divinidad que contó con muchos devotos en el Occidente peninsular[69].

[60] *HEp.*, 10, 2000, págs. 265-266, núm. 721.
[61] *HEp.*, 10, 2000, págs. 121-122, núm. 250.
[62] *HEp.*, 10, 2000, pág. 184, núm. 527.
[63] *HEp.*, 10, 2000, págs. 71-72, núm. 178.
[64] *HEp.*, 10, 2000, pág. 144, núm. 425.
[65] *HEp.*, 10, 2000, págs. 233-234, núm. 627.
[66] *HEp.*, 10, 2000, pág. 214, núm. 588.
[67] *HEp.*, 10, 2000, págs. 275 y ss., núm. 741.
[68] *HEp.*, 10, 2000, pág. 302, núm. 98.
[69] *HEp.*, 10, 2000, pág. 122, núm. 351.

CAPÍTULO VIII

Los talleres de escultura en Hispania en época de los Antoninos. La sociedad hispana

La época de los Antoninos[1] disfrutó de un buen momento, que se acusó también en la Hispania Romana. Sin embargo, conoció algunos problemas de carácter económico y social. El autor de la *Historia Augusta*, obra de finales del siglo IV, en su vida de Marco Aurelio (XI.7), escribe: *Hispanis exhaustis*[2]. Entre los años 172-173, los moros de Mauritania Tingitana invadieron la Bética y saquearon Lusitania. En la citada vida de Marco Aurelio se leen expresiones como éstas: *cum mauri Hispanias prope omnes vastarent, res per legatos bene gestae sunt* (XXI.1); *compositae res et in Hispania, quae per Lusitaniam turbatae erant* (XXII.11); y en la vida de Septimio Severo (II.4): *sed dum in Africa est, pro Baetica, Sardinia altributa est, quod Baeticam mauri populabantur.* Es decir, Lusitania estaba revuelta y la Bética fue saqueada por los moros. El primer texto hace extensivos a casi toda Hispania los saqueos de los moros[3]. Entre los años 180-182, bajo el reinado de Commodo, Materno, soldado raso, desertó del ejército y reunió una banda de bandoleros. Pasó de la Galia a Hispania, libertando a los malhechores detenidos e incorporándolos a su banda. Sitió ciudades y las pasó a sangre y fuego. Materno, amenazado por los ejércitos de los gobernadores, se refugió en Italia, e intentó asesinar al emperador y proclamarse él mismo emperador. Abandonado por sus seguidores, fue degollado (Herod., I.10.1-7)[4].

En este artículo se estudian los talleres de escultura en Hispania y su impacto económico y social, centrándose en dos ciudades importantes, Tarraco, capital de la provincia Tarraconense, y Augusta Emérita, capital de la Lusitania, y en la Bética, la provincia más rica de Hispania (Str., III.2.3-9).

---

[1] J. M. Blázquez, *Nuevos estudios sobre la romanización*, Madrid, 1989, págs. 341-450; A. K. Bowman *et al., CAH*, 11, 2000; M. Grant, *The Antonines. The Roman Empire in Transformation*, Londres, 1994.

[2] J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1978, págs. 671-675; A. Montenegro, *Historia de España, II, 1. España Romana (218 a. de J. C.-414 de J. C.). La conquista y la exploración económica*, Madrid, 1982, págs. 231-235.

[3] J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao 1978, págs. 671-675; A. Montenegro, *Historia de España, II, 1. España Romana (218 a. de J. C.-414 de J. C). La conquista y la exploración económica*, Madrid, 1982, págs. 231-235.

[4] G. Alföldy, «Bellum desertorum», *BS*, 171, 1971, págs. 367 y ss.

La capital de la Tarraconense, y antes de la provincia Citerior, fue una fundación de los Escipiones (Plin., *N. H.*, III.21), como Carthago Nova lo había sido de los cartagineses. Durante las Guerras Cántabras (29-19 a.C.) residió en ella Augusto, durante los años 24-25 a.C., según testimonio de Séneca, el retórico *(Contr.,* 10; *Praef.,* 11). Pasaba el tiempo oyendo a Gavio Silo, abogado famoso de Tarraco. Allí visitaron al emperador legados de los indios y de los escitas (Oros., VI.21.19).

La ciudad sufrió en época de Augusto, cuando ya era colonia, importantes transformaciones urbanísticas[5]. En tiempos del fundador del Principado se levantó la basílica[6]. El teatro se data en el segundo cuarto del siglo I. En el Alto Imperio funcionaban en Tarraco dos foros. El más importante estaba situado en la segunda terraza de la parte alta de la ciudad, y en él se encontraba el concilio provincial. El segundo se hallaba situado en la región sudoeste y servía a las necesidades del municipio. Al lado este del foro se encontraba la basílica del foro, y al lado oeste del pórtico, el templo. El foro de Tarraco, muy probablemente, a juzgar por la epigrafía, funcionaba ya a finales de la República Romana. El foro municipal de Tarragona sigue los esquemas de otras ciudades romanas. Era un centro comercial, religioso, administrativo de representación, con su basílica, pórtico, tabernas, curia y templos. Los obreros de la construcción, del *collegium fabrum,* tenían una *schola.*

Al sur de la ciudad se encontraba el barrio residencial. Las necrópolis flanqueaban las vías de acceso a la ciudad, como era frecuente. Estos escuetos datos sobre la topografía de la ciudad son importantes para el contenido del presente estudio.

Esculturas del teatro

Los teatros, los anfiteatros y el circo eran los tres lugares dedicados a los espectáculos de masa en la Antigüedad, espectáculos dedicados a la tríada capitolina: Júpiter, Minerva y Juno, como indica la ley de Urso[7], y por eso no eran aceptados por los cristianos. Novaciano escribió un tratado contra los espectáculos. Otro se debe a Tertuliano. En el año 399, Crisóstomo predicó un sermón contra los juegos circenses y el teatro. Salviano de Marsella, a mitad del siglo V, arremetió igualmente contra los espectáculos.

Un retrato fechado en el tercer cuarto del siglo II era de la esposa del emperador Marco Aurelio[8]. Tres estatuas de mediados del siglo II, con coraza, pueden muy bien ser esculturas de Antonino Pío, de Marco Aurelio o de Lucio Vero[9].

Es interesante puntualizar que la presencia de estas tres esculturas de emperadores y una de emperatriz, colocadas en el teatro, servían de propaganda imperial. Los emperadores se presentaban vestidos con coraza indicando el carácter de la suma

---

[5] Th. Hauschild, «Römische Konstruktionen auf der oberen Stadtterrasse des antiken Tarraco», *AE Arq.,* 45-47, 1972-1974, págs. 3-44.

[6] Th. Hauschild, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit,* Maguncia, 1993, págs. 322-323, lám. 99.

[7] A. D'Ors, *Epigrafía jurídica de la España Romana,* Madrid, 1953, págs. 194-196.

[8] E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco,* Berlín, 1985, pág. 15, lám. 3, 1-14.

[9] E. M. Koppel, *op. cit.,* págs. 19-20, láms. 7-8.

autoridad del ejército. En Tarragona, en un edificio de los alrededores del foro y del teatro, han aparecido varios fragmentos de coraza, probablemente de emperadores[10]. La vinculación de los emperadores con el ejército encaja bien en una época de guerras, contra los cuados y marcomanos en Europa y en el Oriente, guerras representadas gráficamente en la columna de Marco Aurelio y en la apoteosis de Marco Aurelio en el gran friso de Éfeso[11].

Esculturas de los alrededores del foro de la ciudad

En esta zona se han recogido estatuas de los emperadores, de Marco Aurelio[12] y de Lucio Vero[13].

Esculturas del «collegium fabrum»

Estas corporaciones, o colegios, estaban compuestas por personas dedicadas a un mismo trabajo de utilidad pública. En Hispania se conocen varios *collegia* de *fabri*, en Barcelona (CIL, II.4498), en Tarragona (CIL, II.4316)[14]. Un *collegium* de sastres, *collegium sutorum*, rendía culto al dios céltico *Lug*–en *Uxama*. En *Hispalis* (CIL, II.1167) había un colegio de fabricantes de lonas, o mejor de bomberos *(centonarii)*, creado directamente por Antonino Pío. En Cartagena (CIL, II Sup. 5929) existía un colegio de pescadores y de vendedores ambulantes, en el que Mercurio figuraba como protector de los pescadores[15]. En *Hispalis* funcionaba un *collegium* de barqueros, *scapharii* (CIL, II.1168, 1183), en tiempos de Antonino Pío (CIL, II.1180, 1183), de Marco Aurelio y de Lucio Vero. Todos estos *collegia* y el de Tarraco eran de interés público. Estos gremios estaban sometidos a las disposiciones de la *lex Iulia*. El senado autorizaba su constitución. El servicio público era el trabajo profesional, en el caso de Tarragona la construcción de edificios. Los *fabri*, los *centonarii* y los *dendrophori* trabajaban, también, como bomberos. Los *collegia* gozaban de ciertas inmunidades.

En la *schola* del *collegium fabrum* de *Tarraco* apareció una escultura de un niño con los atributos de Heracles, fechado a mitad del siglo II[16]. Una fuente estaba decorada con un par de esculturas formadas por Dionisios y por un Sátiro, datada en la mitad del siglo II. Este grupo de Tarragona parece ser una variante de un grupo original, pues la forma de caminar es rarísima. Tampoco es frecuente que un Sátiro viejo acompañe a Dionisios. Ambos aparecen con cierta frecuencia decorando las fuentes, pero la forma del monumento de Tarragona es única. La postura de la pantera entre las dos figuras se explica por arrojar agua por la boca. Este grupo es importante, pues señala bien la manera de trabajar de los talleres de marmolistas, que no copiaban servilmente los modelos, sino que introducían novedades artísticas[17].

[10] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 36-37, lám. 16, 3-7.
[11] A. García y Bellido, *Arte romano*, Madrid, 1972, pág. 489, figs. 861-864; págs. 494-495, figs. 869-870.
[12] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 33-34, lám. 13.
[13] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 34-35, lám. 14.
[14] J. M. Santero, *Asociaciones populares en Hispania Romana*, Sevilla, 1978.
[15] A. D'Ors, *op. cit.*, págs. 390-397.
[16] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 54-55, lám. 26.
[17] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 57-58, lám. 80, 1-5.

A la misma fecha, mitad del siglo II, pertenece una estatuilla de Eros dormido. Es un trabajo flojo[18]. La calidad de esta estatuilla indica que en Tarragona trabajaban artesanos, que recibían los modelos clásicos, pero que la calidad de estos talleres variaba mucho de unos a otros.

A comienzos del gobierno de los Antoninos se data una Victoria[19], que sigue prototipos de la Nike de Samotracia, obra de hacia el 200 a.C.[20], de ciertas figuras del gran altar de Pérgamo, comenzado a construir en el año 180 a.C.[21], y de Artemis, en la primera mitad del siglo II a.C. Esta escultura y las restantes, que siguen modelos helenísticos, demuestran que los talleres de marmolistas de Tarragona conocían perfectamente el gran arte clásico, y que tenían una clientela que lo valoraba, y muy culta desde el punto de vista artístico. Quizás estos modelos llegaban a través de Roma, que distaba de Tarragona 4 días de navegación. Se data a mitad del siglo II un fragmento de una escultura de Diana[22]. A la misma fecha pertenece una escultura de una dama tumbada[23], que pertenece a un tipo de escultura muy en boga en época romana. La más antigua es la Ménade, semidesnuda y tumbada, procedente de Magnesia, que remonta a comienzos del Helenismo y que servía de decoración a las fuentes de las casas. Esta escultura puede ser el prototipo de las numerosas ninfas de época romana.

La escultura de Tarragona está muy próxima a los ejemplares de Tívoli, Roma (Vaticano y Museo Nacional de las Termas), Copenhague y Utica, y estilísticamente a estos tres últimos. Los talleres de esculturas de Tarragona estaban muy al tanto de las modas del resto del Imperio, que copiaban, y, a veces, llegaban a gran altura artística.

Villas residenciales

En las villas residenciales de Tarragona se han recogido algunas esculturas que indican bien los gustos y la calidad artística de sus moradores.

A mediados del siglo II pertenece un torso de una diosa de las estaciones[24]. Dos réplicas a esta escultura se encuentran en el Cortile del Belvedere en el Vaticano, y en el Palazzo Antonori en Florencia. Esta pieza, como motivo decorativo de una villa rica, encaja bien por llevar delante del cuerpo un cesto repleto de frutas. Nunca hay que olvidar que la agricultura era la base de toda economía de la Antigüedad, y que huertos y jardines rodeaban las villas.

En época de los Antoninos se fecha, igualmente, una Herma dionisiaca[25]. Posiblemente sigue un modelo helenístico que remonta a prototipos de Egipto[26]. Todas estas esculturas se esculpieron en mármol.

---

[18] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 58, lám. 28, 6-7.
[19] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 59-60, lám. 30.
[20] J. J. Pollitt, *El Arte Helenístico*, Madrid, 1989, págs. 193-196, fig. 117; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, págs. 125-126, figs. 493-496.
[21] J. J. Pollitt, *op. cit.*, págs. 168-185, figs. 98-111; M. Bieber, *op. cit.*, págs. 106-122, figs. 458-470.
[22] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 60, lám. 31, 1.
[23] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 60, lám. 31, 2-4.
[24] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 73-74, láms. 36-37, 1.
[25] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 74-75, lám. 37, 2-4.
[26] M. Bieber, *op. cit.*, págs. 15-16.

Necrópolis

En la necrópolis de Tarragona han aparecido algunas esculturas, de claro carácter fúnebre, como una de Attis, en piedra calcárea, con conchas, fechada a mediados del siglo II[27], que prueba en Tarragona trabajaban talleres, que utilizaban materiales de ínfima calidad.

Esculturas sin lugar conocido de hallazgo

Una cabeza de Alejandro Magno[28], en mármol, se data en época de los Antoninos, y recuerda a la Herma Azara[29], que se ha considerado como la mejor réplica romana de un original de Lisipo, retratista oficial de Alejandro Magno. La presencia de esta copia en Tarragona habla muy alto del gusto artístico de los habitantes, que valoraban el mejor retrato del gran macedonio.

A los mismos años pertenece una segunda cabeza de Alejandro Magno, en mármol[30]. Estos dos retratos prueban el interés de los tarraconenses por el gran héroe griego, modelo de varios emperadores romanos.

A comienzos de los Antoninos se fecha un retrato en mármol de una dama desconocida. Lleva el peinado de Amnia Galeria Faustina, mujer de Antonino Pío. La buena sociedad tarraconense se retrataba siguiendo la moda de las emperatrices[31]. En los años del gobierno de los Antoninos se hizo un busto de varón, en mármol[32].

En la mitad del siglo II se esculpió un torso desnudo[33], en mármol, que podía representar a Apolo con la cítara, al igual que en una escultura de Venecia. Es una creación del siglo I a.C., pero no es una copia servil, pues presenta alguna variante, lo que indica que los talleres alteraban algo los modelos recibidos.

En los años del gobierno de los Antoninos se hizo una cabeza de Heracles, en mármol, que sigue prototipos de dos cabezas de Atenas, y de una estatua de Villa Doria Pamphili[34].

Se data a mitad del siglo II un fragmento de estatua del Flumen Hiberus, en mármol, que debía seguir el modelo tradicional de representar a los ríos[35]. Se encuentra muy destrozada[36].

Una cabeza de un viejo Sileno, en mármol, fechada en tiempos del gobierno de los Antoninos, presenta la novedad de no conocerse réplicas, lo que prueba la libertad con la que trabajaban los talleres de Tarragona[37].

---

[27] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 79-80, lám. 40, 1.
[28] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 89, lám. 48.
[29] J. J. Pollitt, *op. cit.*, pág. 32, fig. 7; M. Bieber, *op. cit.*, pág. 48.
[30] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 90, lám. 49.
[31] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 95-96, lám. 57.
[32] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 97, lám. 59, 1-2.
[33] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 99, lám. 60.
[34] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 100-101, lám. 62.
[35] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 101-102, lám. 64.
[36] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 101-102, lám. 64, 1-2.
[37] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 103-104, lám. 66.

También de época antoniniana es un grupo dionisiaco, en mármol, del que no se ha hallado una réplica exacta[38].

Una escultura de Eros dormido, en mármol, se data en la mitad del siglo II[39]. Este tipo de escultura pertenece a un grupo de niños dormidos, que decoraban fuentes y tumbas, todas son copias o variantes de un original griego.

Una cabeza de niño se data en la segunda mitad del siglo II. Pertenece a un tipo romano de cabeza de niños, que en la mayoría de los casos representan a Puto. Los ejemplares de Aquileya y de Side son los más próximos a la pieza de Tarragona[40]. Esta pieza confirma, una vez más, que los talleres de Tarragona estaban muy al tanto de las grandes corrientes artísticas y temáticas del resto del Imperio, y que los gustos de los tarraconenses eran los mismos que los de cualquier ciudadano romano culto y rico del Imperio. Todo el Imperio tenía una unidad temática y artística, muchos temas arrancaban del mundo clásico y helenístico. Hay que suponer que los talleres trabajaban por encargo de los que pagaban las esculturas, la clase adinerada y culta.

También a la mitad del siglo II pertenece una escultura en mármol de Venus y Eros[41], que es una de las muchas Afroditas datadas a finales del Helenismo[42]. Este tema pasó al arte romano, donde tuvo una gran aceptación y se hicieron muchas copias y variantes. Una copia muy próxima al ejemplar de Tarragona procede de Atenas. En Tarragona, los talleres copiaron muchos modelos clásicos y helenísticos, como ya se ha señalado, lo que prueba un gusto refinado de sus ciudadanos.

En la misma fecha, mitad del siglo II, se data un torso de mármol[43], que es una copia de la Venus del Louvre[44]. Igualmente, de la misma fecha es una posible escultura de la Victoria[45].

Las fuentes iban adornadas de estatuas de mármol que representaban muy frecuentemente ninfas[46]. Este tipo de esculturas, que representan a Venus y también a las Ninfas, de gran aceptación en el Imperio Romano, arranca de un tipo de Afrodita de época helenística, del que existen muchas copias y variantes. Fuentes y jardines desempeñaban un papel importante en el urbanismo de las ciudades romanas[47], por esto se prestaba especial atención a la decoración.

A comienzos del gobierno de los Antoninos puede datarse otra escultura de fuente que representa una ninfa[48]. El agua desempeñaba un papel importante en la vida de la ciudad, de ahí la abundancia existente de fuentes y de termas privadas y públicas.

En la segunda mitad del siglo II se fecha una doble Herma. Es obra de un taller provincial. La pieza de Tarragona pertenece a un grupo de Herma, con cabeza de

[38] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 106-107, lám. 70, 1.
[39] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 107-108, lám. 71, 1.
[40] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 108, lám. 71, 2-3.
[41] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 116, lám. 80, 3-5.
[42] M. Bieber, *op. cit.*, pág. 144, figs. 606-610.
[43] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 117, lám. 81, 1-2.
[44] M. Bieber, *op. cit.*, pág. 144, fig. 609.
[45] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 118, lám. 82, 4-6.
[46] E. M. Koppel, *op. cit.*, págs. 118-119, lám. 83, 1-2.
[47] P. Grimal, *Les jardins romains*, París, 1984; M. Cima y E. La Rocca (eds.), *Horti romani, Atti del Convegno internationale*, Roma, 1998.
[48] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 119, lám. 83, 3-5.

Dionisios y de un joven Sátiro[49]. Una segunda Herma[50], en mármol, de la misma fecha, se caracteriza por representar a Dionisios como un viejo, barbudo, de tipo arcaico, tipo que tuvo mucha aceptación en el arte romano. Es obra de arte provincial.

Tarragona, pues, en época antoniniana contó con varios talleres de escultura, que trabajaban para una clientela rica, muy al tanto de los gustos del resto del Imperio, como se ha indicado, y llama la atención el número de retratos de emperadores, uno por cada Antonino[51]. Tampoco parece alto el número de retratos. La mayoría de ellos que ha dado la ciudad se fechan en la primera mitad del siglo I, 14 de ellos son de época claudia. En el siglo II, la mitad se datan en tiempos de los Antoninos. Existe en Tarragona más escultura ideal que retratos. Las imágenes de dioses son escasas en número. Todas se han hallado en el foro de la ciudad o en la *schola* del *collegium fabrum*. No han aparecido imágenes de culto. La época de los Antoninos representa un avance notable en la escultura, que decoraba el teatro, pues ninguna se ha hallado en este edificio entre el año 50 y mediados del siglo II.

Tarragona fue arrasada por las invasiones de los francos, según afirman Aurelio Víctor *(Lib. de Caes.*, XXXIII.3), Eutropio (VIII.8.2), Orosio (VII.27.8), Jerónimo *(Chron.*, 1830, ed. Shoene) y Próspero *(Epit. Chron.*, 441, 879), razias que provocarían grandes destrucciones de esculturas.

Los escultores tenían un estatus social bajo, al estar considerados como artesanos[52]. La piedra local está casi ausente.

Esculturas de Emérita Augusta

La capital de Lusitania fue fundada con soldados itálicos procedentes de las Guerras Cántabras (29-19 a.C.) en el año 25 a.C.[53]. Fue, como Tarragona, una creación típicamente romana, y ambas eran colonias.

Retratos particulares

Augusta Emérita ha dado dos retratos de damas, que siguen la moda de Faustina Maior. Son obras de producción local, muy al tanto de los modelos de Roma[54]. El segundo es importante para conocer la gran libertad con la que trabajaban los talleres, pues se observa una adaptación en la tipología del peinado a los gustos de las clientelas. Se dio una simbiosis de distintos esquemas. Se entremezcla el modelo de Faustina Maior con los influjos de los retratos de Faustina Minor. Otros dos retratos femeninos siguen la moda del peinado de Faustina Minor. El segundo retrato es de gran calidad[55].

---

[49] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 122, lám. 87, 1-2.

[50] E. M. Koppel, *op. cit.*, pág. 122, lám. 87, 4-6.

[51] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, págs. 36-37, lám. 24, núms. 26-27. Seguramente importados, pues el mármol es itálico.

[52] J. M. Blázquez, «La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma», *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica. Cuadernos emeritenses*, 1994, págs. 9-24.

[53] *Augusta Emérita, Actas del bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976.

[54] T. Nogales, *El retrato privado en Augusta Emérita*, Badajoz, 1997, págs. 73-76, láms. XLIII, A-D; XLIV, A-D.

[55] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 76-80, láms. XLV, A-D; XLVI, A-D.

En el tercer cuarto del siglo II se fecha un retrato de altar. Se trata de un monumento funerario formado por una edícula con el retrato de la dama en el interior. La edícula lleva la inscripción funeraria. Dicha inscripción está dedicada a Pompeia Quintilla, liberta de Marco, y a Mario Pompeio Charimon. Está dedicado el monumento fúnebre por los coherederos, Marco Pompeio Firmano y Pompeia Badia. En los lados laterales se esculpieron los objetos característicos de las aras emeritenses: la pátera a la izquierda, el *uraeus* a la derecha y una gran guirnalda de flores con las cintas hacia dentro. Son símbolos funerarios romanos. El retrato es un busto. Estos retratos dentro de hornacina son muy típicos de Augusta Emérita[56].

Un segundo retrato dentro de hornacina de la misma fecha ha dado Augusta Emérita, con decoración en los tres lados, compuesta por guirnaldas florales, símbolo funerario, y una gran corona de laurel en la cara posterior, igualmente de sentido funerario. La inscripción está dedicada a Fabia Cellaria, muerta a los 45 años, y dedican el monumento su esposo y su liberto, que convivió en la casa familiar como *alumnus*. El retrato es un busto[57].

El retrato de una dama se encuentra, igualmente, esculpido en el interior de una hornacina con columnas. Los lados laterales llevan esculpidos los objetos rituales fúnebres: la pátera, el *uraeus* y la corona de laurel. La difunta se llamaba Antonia Flaccilla y murió a los 40 años. Era esposa de Cornelio Plácido. El monumento se lo dedica Cornelio Saturnino a su pariente. El peinado de la dama es el que llevaba Crispina, esposa de Commodo, fechado en el año 178. El peinado oficial está transformado en un sencillo esquema. No es una copia servil del modelo.

En pleno siglo II se fecha un busto de estela. La difunta[58] se llamaba Valeria Maximina. Murió con 38 años. El monumento, posiblemente, salió del mismo taller[59], e incluso de la misma mano que otro de fecha algo posterior[60].

A mediados del siglo II se data un retrato de matrimonio[61], que eran muy numerosos en todo el Imperio Romano, y en Augusta Emérita desde finales del siglo II hasta mediados del siglo III. Uno de ellos lleva en el retrato de la dama el peinado de Crispina[62]. El difunto se llamaba Titus Vettius Pompeianus, y murió a los 75 años. El monumento se lo dedica su esposa Caesia Felicissima. Los esposos llevan las manos apoyadas el uno en el otro, la *dextrarum iunctio*. Los laterales van decorados con guirnaldas florales y el centro con una gran corona.

Los talleres emeritenses trabajan intensamente en época antoniniana[63]. Seguían las modas introducidas por la capital del Imperio, pero con variantes. No las copiaban servilmente. Típicos de la capital de Lusitania son los retratos dentro de hornacina, y los retratos de matrimonios a finales del siglo II y en el siglo siguiente. T. Nogales[64] señala que el retrato en época antoniniana gana en decorativismo. Son rostros muy expresivos que rompen el clasicismo retratístico anterior.

---

[56] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 105-107, láms. LXV, A-D; LXVI, A-C.
[57] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 107-109, láms. LXVII-LXIX, A-B.
[58] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 109-111, láms. LXX, A-LXXI, A-C.
[59] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 113-114, lám. LXXIV, A.
[60] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 115-117, lám. LXXIV, B.
[61] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 119-121, láms. LXXVII, B-LXXVIII, A-D; LXXIX.
[62] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 123-126.
[63] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 121-123, láms. LXXIX, B; LXXX. A-C.
[64] T. Nogales, *op. cit.*, págs. 234-242 y 247.

Los retratos exentos femeninos, 4 en total, son una buena prueba de ello. Los retratos citados debían pertenecer a diferentes estratos sociales. La mayoría los costearía una clase media pudiente. Un altar está dedicado por un liberto. Los varones visten la toga y las damas trajes de raigambre helenística, que se repiten. Generalmente, llevan túnicas y mantos. No consta en las inscripciones las profesiones de los personajes mencionados en ellas. Tampoco se esculpieron instrumentos, ni vestidos que indiquen la profesión del difunto. En el siglo II abundan los monumentos fúnebres junto a los retratos, altares y estelas, ambos típicos de Augusta Emérita, aunque el prototipo venga de Roma. Continúa el retrato exento, más popular, y propio de una clase de estatus social más bajo. El retrato exento se caracteriza por su calidad y variedad.

Merecen especial atención las esculturas en el Mitreo de Augusta Emérita, al que pertenecen las imágenes de un Mercurio, de no gran calidad, con la anatomía floja, propia de un taller provincial industrializado y local, aunque es obra de un escultor de formación artística asiática[65]; de un dios acuático recostado, con una inscripción, que menciona el *pater patrium,* Gaius Aecius Heduchrus, también citado en la escultura de Mercurio. Representa, probablemente, al Guadiana[66]; de una cabeza de Serapis, con expresión de gran nobleza, con los cabellos y la barba labrados con realismo[67]. Sigue el prototipo del Serapis de Briaxis, creado expresamente para Alejandría; de Cronos mitríaco, realizado con gran cuidado, con cabello terminado de modo un tanto duro; del mismo dios con buen modelado anatómico; de un Dadophoros, de buen arte, cuya inscripción recoge el nombre del dedicante, que se llamaba Caius Curius Avitus. Se ha propuesto que el escultor sea peregrino, de origen asiático, que trabajó en el norte de África y en Augusta Emérita; de una deidad (?) masculina, de fuerte influjo griego y de idealización de la figura; de un personaje mitríaco de poca calidad, inspirado en modelos griegos del siglo IV a.C.[68]; de un torso de Venus desnuda[69]; Venus, inspirada en la Aphrodita Anadiomene. Es obra poco cuidada[70]; de una dama de arte flojo y somero[71]; y de un Esculapio que sigue prototipos de los copistas que trabajaron en el siglo I. La figura es de buen arte[72]. Este grupo, que se encontraba probablemente en el Mitreo de Augusta Emérita[73], pues todo él ha aparecido en el mismo lugar, señala el gran sincretismo religioso del culto de Mitra a mitad del siglo II, la existencia en la capital de Lusitania de talleres de muy diferente calidad artística. Algunos eran muy flojos; la presencia seguramente de escultores de Asia, con un buen conocimiento de los prototipos de las imágenes de culto. Probablemente, algunas imágenes fueron costeadas por gentes de baja extracción social que acudieron a talleres de ínfima calidad artística.

[65] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 84-86, lám. 61.
[66] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 109-111, lám. 86.
[67] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 115-116, lám. 90.
[68] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 117-123, láms. 86-96.
[69] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 141-142, lám. 110.
[70] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 142-143, lám. 111.
[71] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 168-169, lám. 139.
[72] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal,* págs. 177-178, lám. 144.
[73] J. Alvar, *Cristianismo primitivo y religiones mistéricas,* Madrid, 1995, págs. 499-513; *id., Los misterios. Religiones orientales en el Imperio Romano,* Barcelona, 2001, págs. 254-285.

La Bética, la Turdetania de los indígenas, se había incorporado a Roma en el año 206 a.C., cuando P. Cornelio Escipión expulsó de Hispania a los cartagineses[74]. Era inmensamente rica. Estrabón, cuyo libro III de su *Geografía* está dedicado a Hispania, utilizó para informarse autores que escribieron sobre ella, y que la habían visitado, como Polibio (Str., III.2.10), quien visitó Hispania con motivo de las guerras celtibéricas (154-133 a.C.); Posidonio de Apamea, quien vino a Hispania a estudiar el fenómeno de las mareas atlánticas (Str., III.2.9) hacia el año 100 a.C.; Asclepiades de Mirlea, que enseñó gramática en Turdetania y escribió un libro sobre los pueblos hispánicos (Str., III.4.3; 4.19).

Estrabón (III.2.2-3) señala que estaba muy poblada, pues las ciudades llegaban a 200, que era maravillosamente fértil en toda clase de frutos, que eran muy abundantes (Str., III.2.4), que se exportaban a Roma trigo, mucho vino y aceite (Str., III.2.6), que el comercio bético con Roma era muy importante, como se deduce de que los mayores barcos de carga que llegaban a Puteoli y a Ostia, puertos de Roma, procedían de la Bética y su número igualaba a los que venían de África[75]. Su riqueza pesquera era enorme (Str., III.2.7)[76]. Abundaba en metales (Str., III.2.8)[77], pues, como puntualiza Estrabón, «hasta ahora, ni el oro, ni la plata, ni el cobre, ni el hierro nativos se han hallado en ninguna parte de la tierra, tan abundantes y excelentes» (Str., III.2.9), citando a Posidonio. En época de Augusto había asimilado la cultura romana completamente[78]. El geógrafo griego escribe: «los turdetanos, sobre todo los que viven en las riberas del Betis, han adquirido enteramente la manera de vivir de los romanos hasta olvidar su idioma propio; además, la mayoría de ellos se han hecho latinos, han tomado colonos romanos, y falta poco para que todos se hagan romanos». Sin embargo, *Italica*, fundada por P. Cornelio Escipión después de la batalla de *Ilipa*, todavía en época de César mantenía un tinte fuerte de ciudad indígena[79].

La escultura bética en época de los Antoninos

El nombre de dinastía de los Antoninos es impropio, pues, como ha probado A. Canto[80], debía llamarse Dinastía Ulpio-Aelia.

---

[74] J. Cabrero, *Escipión El Africano*, Madrid, 2000, págs. 108-110.

[75] J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1972, págs. 217-234; *íd., Historia de España. II, I*, págs. 332-341.

[76] L. Lagóstera, *La producción de salsas y pescados en la Hispania romana*, Barcelona, 2001.

[77] J. M. Blázquez y C. Domergue, *La Loba (Fuenteobejuna, Cordoue. Espagne). Le mine et le village minier antiques*, Burdeos, 2002; J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, págs. 253-275, 307-319, 359-364; *íd., Historia económica de Hispania*, Madrid, 1978, págs. 18-21; *íd., Historia de España, II, I*, págs. 299-309; C. Domergue, *Les mines de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité romaine*, Roma, 1999, págs. 179-192; J. García Romero, *Minería y metalurgia en la Córdoba romana*, Córdoba, 2002.

[78] R. Corzo, *Historia del arte en Andalucía. La Antigüedad*, Sevilla, 1989.

[79] J. M. Luzón, *Excavaciones en Itálica. Estratigrafía en el Pajar de Artillo*, Madrid, 1973.

[80] J. M. Blázquez, *Trajano*, Barcelona, 2003, págs. 56-57; A. Canto, «La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d.C.): ni tan "Buenos", ni tan "Adoptivos", ni tan "Antoninos"», *Gerión*, 21, 1, 2003, págs. 263-305.

Tradicionalmente los historiadores de la Roma antigua han utilizado y utilizan diversas definiciones para caracterizar el siglo de gobierno, bastante homogéneo, que comenzó con Nerva y Trajano (96-98 d.C.) y que E. Gibbon caracterizó en 1776 como «la mejor centuria de la historia del mundo». Dichas definiciones son principalmente las de «los Antoninos», «los Buenos Emperadores», «los Emperadores Adoptivos» y «el Apogeo del Imperio», o combinaciones de ellas.

En la revista *Gerión* de la Universidad Complutense de Madrid (núm. 21/1, 2003, págs. 263-305) aparece una reflexión sobre el problema historiográfico que en realidad subyace a tales definiciones y tanta diversidad, seguida de una detallada revisión de los problemas que presenta cada una de ellas. El estudio, muy crítico con los orígenes de estas caracterizaciones convencionales, se debe a Alicia M.ª Canto, y su título es «La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d.C.): ni tan "Buenos", ni tan "Adoptivos", ni tan "Antoninos"».

En este trabajo se sistematizan una larga serie de objeciones (algunas apuntadas ya en anteriores trabajos suyos desde 1991) sobre todo a las tres primeras de las definiciones clásicas, de las cuales la autora considera sin duda la más injusta históricamente la de los «emperadores antoninos» o «época, dinastía antoniniana», que es también la más extendida y utilizada desde hace siglos en manuales, monografías y artículos de todo tipo, y que la autora estima especialmente inadecuada para aplicarla a los propios Trajano o Adriano, como con tanta frecuencia se ve hacer, pero también a los demás llamados «Antoninos», que debían más bien ser llamados «Ulpio-Aelios». La conformidad con sus principales conclusiones y el interés por la reflexión que a raíz de ellas se nos propone sobre este problema justifican que se inserte aquí un avance en resumen de dicha investigación y sus premisas.

A diferencia de con los Julio-Claudios, Flavios o Severos, los historiadores de Roma no se ponen de acuerdo en cómo agrupar y denominar a los emperadores del siglo II d.C. Las definiciones más utilizadas por las diversas escuelas desde el siglo XVIII son «los Antoninos», «los Buenos Emperadores» («the Good Emperors», o «the Five Good Emperors», según se presenta en el mundo anglosajón) y «los Emperadores Adoptivos» («die Adoptivkaiser», ya que es preferida por autores alemanes).

Según Canto, la propia discrepancia en la forma de llamarlos y de agruparlos (en lo que tampoco existe consenso), que no se produce con otras dinastías o épocas de la historia de Roma, ya delata el grave problema historiográfico de fondo que subyace a ellas, pues es obvio que ninguna ha conseguido convencer plenamente a la totalidad de los estudiosos. A pesar de su amplísimo uso y longevidad, todas las definiciones son más o menos medio centenar de fuentes antiguas (reunidas en el trabajo), lo que sugiere su inexactitud. Los principales métodos y sus problemas serían los siguientes.

Alicia Canto plantea cómo la serie imperial que dominaría el siglo II comenzó con Nerva y Trajano (96-98), pero que el primer Antonino propiamente hablando, Antonino Pío, no se sentó en el trono hasta el año 138 d.C. Pío, como más frecuentemente le denominan las fuentes, era casualmente el único de todos de estirpe gala (de la ciudad de Nîmes), y el único que no tenía relación de sangre con la familia de los Aelios. Sin embargo, y a pesar de que ello se suele ignorar o quede sin destacar, estaba muy directa y determinantemente ligado a la *factio* o partido hispano, un vínculo nacido —o quizá reforzado— de su matrimonio con la hija del poderoso triple consular bético cordobés M. Annio Vero. Era además un funcionario honrado y conformista, carecía de hijos propios y era el tío político del

verdadero heredero de Adriano, el joven Marco Aurelio. Canto sostiene que fueron éstos los cuatros factores realmente decisivos a la hora de que Adriano, muy cerca ya del fin de su reinado, y habiendo perdido inesperadamente a su primer heredero (y probable hijo bastardo), Lucio Aelio Vero I, se decidiera a nombrar a Antonino, y eso incluso lo amarró mediante una *lex* y fuertes condiciones que sujetaban al marido de Annia Faustina I a la *gens Aelia,* prohibiéndole la capacidad de hacer sus propias «adopciones», pues Adriano le impuso también a sus dos futuros herederos. Antonino Pío, por tanto, fue, según esta investigadora, un heredero *in extremis* y un regente para los verdaderos herederos de Adriano, un joven de 17 años y un niño de 7. Por otro lado, según las fuentes de la época, sólo hubo dos *Antonini* (Pío y Marco Aurelio), y ambos eran legalmente dos *Aelii.* Esto basta para comprobar que es un contrasentido histórico hacer de Antonino Pío o de su *cognomen* el *auctor,* la cabeza o el personaje y nombre principal de una dinastía a la que se incorporó tarde y, como suele decirse, «por los pelos», independientemente de que fuera un buen emperador y de que gozara de una longevidad mal calculada por Adriano.

Alicia Canto termina sus reflexiones justificando su propia propuesta: para ella, tras Nerva como introductor de la dinastía (una «correa de transmisión» con la legitimidad Julio-Claudia y Flavia), los seis emperadores siguientes —*externi,* según Aurelio Víctor— muestran entre sí, como se dijo, claras pruebas de consanguinidad y parentesco, así como nacimiento, raíces y/o poderosas conexiones con la Bética. Por ello sugiere considerar a la del siglo II d.C., con Nerva como su *auctor necessarius,* como una verdadera dinastía de origen hispano, abarcando desde Trajano hasta Cómodo (muerto en el 192 d.C., como un *Aelius,* dato muy relevante, aunque sea poco conocido), y para la que sugiere la nueva definición de «Ulpio-Aelia» o «de los Ulpio-Aelios», a semejanza de otras como la Julio-Claudia, la Flavia o la de los Severos.

Aporta numerosas pruebas que abonan la idea de verlos como una sola dinastía, en la que los apellidos *Ulpius* y, más aún, *Aelius* son los fundamentales, y como una de origen hispano. Para ello rescata textos de los escritores antiguos como el Epitomador de Aurelio Víctor o Herodiano, que demuestran, el primero de ellos, que los emperadores que siguieron a la muerte de Domiciano (96 d.C.) fueron considerados por los propios romanos como un conjunto, y todos ellos de origen *advena,* esto es, externos o extranjeros de origen con respecto a Roma e Italia. Y el segundo (Herodiano), que los propios romanos sí vieron a Cómodo (181-199 d.C.) como «un emperador de la cuarta generación», ya que era descendiente directo de Trajano, por la vía femenina, a través de Matidia II y de las dos Anias Faustinas.

Canto sugiere que si los historiadores de los siglos XVI al XIX, que sentaron el *corpus* documental y teórico de la Historia de Roma (Lipsio, Bossuet, La Nain de Tillemont, Montesquieu, Gibbon...), no quisieron verlo así, e incluso omitieron o desdeñaron en sus manuales con frecuencia tales textos, en ello tuvo bastante que ver la actitud hostil de los historiadores europeos de los siglos XVII al XIX hacia España, seguida de la ausencia en nuestro país de unos historiadores lo bastante al corriente y combativos como para no haber dejado triunfar de lleno, como pasó, toda esta panoplia de sistemas y definiciones, ninguna de las cuales reconocía la existencia de una verdadera dinastía y, menos aún, el componente hispano que predominaba en ella.

Retrato de emperadores Antoninos

Un retrato del fundador de la dinastía se ha encontrado en Puente Genil (Córdoba)[81]. Se trata de una versión localista del tipo principal de retratos de este emperador. La labra, en general, adolece de detallismo y pulcritud[82]. Es de mármol blanco.

Un segundo retrato de Antonino Pío procede, con duda, de Los Palacios (Sevilla). El tratamiento del pelo y de la barba es más cuidadoso que en la pieza anterior, aunque el carácter principal del retrato es el mismo. Se trata de un busto con túnica y *paludamentum*[83].

El tercer retrato del mismo emperador se halló en la capital de la provincia, Córdoba. Posiblemente, decoraba el teatro[84]. Es también de mármol blanco.

De *Italica* procede un retrato de Marco Aurelio, joven, de mármol. Se le representa como príncipe heredero. El tipo al que pertenece este retrato estuvo de moda entre los años 140-144. Es un buen retrato de arte provincial en el que se observan contaminaciones tipológicas. Es obra muy cuidada. Muestra originalidad y virtuosismo[85].

En Doña Mencía (Córdoba) se descubrió un retrato de Lucio Vero (?), de mármol. Un paralelo muy vecino lo ha proporcionado Augusta Emérita. Probablemente, son obras del mismo taller. Se fecha este retrato entre los años 160-170[86].

La Bética hasta el día de hoy no ha dado retratos de emperatrices de época antoniniana.

Retratos de particulares

En Boadilla del Vado (Bobadilla, Málaga) se recogió un retrato, en mármol, de un personaje desconocido, basto y esquemático, apenas esbozado, de comienzos de la época de los Antoninos[87].

En Palma del Río (Córdoba) se halló un retrato de desconocido fechado a comienzos de los Antoninos, de buen trabajo, refinado. El rostro expresa bien la fuerza anímica y es un buen retrato psicológico[88].

De Alcalá de Guadaira procede el retrato en mármol muy fino de un joven desconocido. Responde a un ideal de belleza inspirado en los retratos de Lucio Vero. Llegó, seguramente, del Oriente. Indica una posible relación con Egipto y Cirene[89]. Podía pertenecer a una estatua.

Córdoba ha dado otro retrato, de mármol de grano fino, de buena calidad. Se fecha a finales de los Antoninos y es obra, seguramente, de un taller romano[90].

---

[81] P. León, *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla, 2001, págs. 310-311.
[82] P. León, *op. cit.*, pág. 310.
[83] P. León, *op. cit.*, págs. 312-313.
[84] P. León, *op. cit.*, págs. 314-315.
[85] P. León, *op. cit.*, págs. 316-317.
[86] P. León, *op. cit.*, págs. 320-321.
[87] P. León, *op. cit.*, págs. 118-119.
[88] P. León, *op. cit.*, págs. 120-123.
[89] P. León, *op. cit.*, págs. 124-126.
[90] P. León, *op. cit.*, págs. 128-131.

En los alrededores de Utrera se descubrió un retrato de desconocida, de mármol de grano grueso. Se fecha a mediados de la época antoniniana. Es una versión provincial del retrato femenino de mediados del siglo II. El peinado sigue la moda de los retratos oficiales. Es un retrato, parecido a otro de Augusta Emérita, un tanto vulgar[91].

De procedencia ignorada es un retrato de mujer de grano traslúcido, duro y compacto. Se la ha identificado con Faustina Minor, o con alguna emperatriz. La superficie del mármol es de un pulimento fino[92].

Un retrato de joven desconocida se halló en Ronda (Málaga). Es de grano fino y compacto. Es un buen retrato de arte provincial, fechado a mediados del siglo II. Las ondas del peinado tienen un tratamiento basto y negligente[93].

La Bética ha dado un número aceptable de retratos de emperadores de época antoniniana. Salvo uno, no parecen proceder de edificios públicos. Llama la atención la ausencia hasta el momento presente de retratos de emperatrices. Los retratos de particulares son en número aceptable, lo que indica un cierto interés por el retrato privado. Proceden de talleres provinciales, que prueba un cierto aire provincial en el estilo. Todos siguen las modas de la capital del Imperio. La provincia mantenía unas relaciones intensas con Roma, debido, principalmente, a la exportación del aceite bético[94]. Los retratos pertenecían a una clase acomodada, interesada en seguir las modas de la metrópoli.

Estos tres grupos de esculturas son un buen exponente del arte alcanzado en Hispania en esta época en la labra de la piedra. La ciudadanía hispana estaba muy al día del arte romano. En Tarraco, el gusto por los modelos clásicos y helenísticos era mayor que en Augusta Emérita y en la Bética. El número de talleres debió ser grande y de diferentes calidades artísticas. Se trabajaba el mármol y rara vez otras piedras locales. Se carece de datos sobre las profesiones de los que encargaban los retratos, que debían ocupar la escala social acomodada.

[91] P. León, *op. cit.*, págs. 224-225.

[92] P. León, *op. cit.*, págs. 276-277.

[93] P. León, *op. cit.*, págs. 228-229.

[94] J. M. Blázquez y J. Remensal (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio I*, Barcelona, 1999; *id.*, II, Barcelona, 2001; *id.*, III, Barcelona, 2003, con toda la bibliografía menuda; A. Aguilera, *El Monte Testaccio y la llanura subacuática. Topografía extra portam trigeminam*, Roma, 2002.

CAPÍTULO IX

Arabia, los árabes y el Golfo Pérsico en la Antigüedad

Se examina brevemente la importancia de las regiones próximas al Golfo Pérsico, y por lo tanto del futuro territorio de Kuwait, en la Antigüedad desde el I milenio a.C. El territorio del futuro Kuwait y sus territorios vecinos desempeñaron un papel importante en la Antigüedad, como se verá en este artículo. Las primeras menciones de estos territorios probablemente se encuentran en textos asirios. Los monarcas asirios mantuvieron relaciones con los árabes. Tiglath-Pileser III (745-727) y Sargón II (722-705) integraron a los nómadas dentro de la administración asiria. Los árabes pagaron tributos a los asirios desde tiempos de Sennacherib (705-681) a Assurbanipal (668-633). Las fuentes citan el nordeste de la Península Arábiga y la zona occidental del Golfo Pérsico. En el monolito de Salmanasar III (859-822) se mencionan 1.000 caballos que el árabe Gindibu entregó al monarca asirio. El viaje de estos animales se debió hacer a través del territorio del futuro Kuwait para tomar la ruta del Tigris y llegar a la capital de los asirios, Assur. Estos caballos participaron en las campañas del rey asirio. El rey Esarhaddon (681-669) controló el nordeste del desierto de Arabia. Los textos de Assurbanipal (668-633) informan de numerosas batallas tenidas con los árabes, que vivían en tiendas. Es lógico pensar que estos árabes serían los más próximos a Asiria, y que habitaban al noroeste de Arabia. Nebuchachadnezzar (605-562), rey de Babilonia, mantuvo guerras contra los árabes durante los años 599 y 598. Nabonido (556-539), último rey de Babilonia, a lo largo de más de 10 años tuvo una serie de éxitos militares en Arabia, estableciendo una base en el oasis de Taima, nudo de las rutas caravaneras de Arabia, desde donde lanzó una serie de campañas contra otros ricos oasis. Los monarcas persas Jerjes y Cambises alistaron árabes en el ejército, que serían los más cercanos a su reino, o sea los que habitaban el noroeste y el norte de Arabia, o por lo menos irían a través de este territorio del noroeste de Arabia a alistarse en el ejército persa. Prueba arqueológica de este comercio es el hallazgo de dos tumbas fenicias en la isla de Bahreim.

Sin embargo, hasta Alejandro, los griegos no tuvieron noticias fidedignas de los territorios del Golfo Pérsico. El historiador Arriano *(Anab.,* VII.20) informa del interés de Alejandro por el conocimiento de las regiones que rodeaban el Golfo Pérsico, para la obtención de incienso y mirra de Arabia. Estos informes los recibió el rey griego de Arquías, que había visitado la costa. Alejandro (Arr., *India,* XLIII.8) envió marinos desde Babilonia para costear el Golfo Pérsico, pero no pasaron de la costa visitada por Nearco. Este interés y conocimiento del Golfo Pérsico hizo que cobrara

cierta importancia durante toda la edad helenística. La primera expedición, pues, por el Golfo Pérsico la planeó Alejandro y tenía por finalidad obtener productos de lujo. El rey griego se interesó por las riquezas de Arabia que, estando el monarca macedón en territorio persa, debían llegar a través del Golfo Pérsico a las cuencas del Tigris y el Éufrates.

Alejandro venía con parte del ejército por tierra desde la India, y Nerarco y Onesicrito con la flota y con parte del ejército. El encuentro de ambos ejércitos fue en Carmania a la entrada del Golfo Pérsico. Este encuentro ha sido contado por Curcio Rufo (IX.20.25), por Plutarco *(Alex.,* 67), por Diodoro (XVII.106) y por Arriano *(Anab.,* VI.28). Arriano puntualiza que no se cree las fiestas que organizó Alejandro para recibir la flota. Tan sólo acepta el historiador que Alejandro ofreció sacrificios en Carmania por sus victorias en la India. Nearco informó a Alejandro de su viaje. El encuentro fue en Harmozeia (Hormuz) en Carmania (Arr., *India,* 33-36). Alejandro le ordenó llegar hasta Susa y a la desembocadura del Tigris. Nearco y su flota penetraron el Golfo Pérsico. Este viaje lo ha descrito brevemente Arriano en *India* (18-63).

Alejandro estuvo muy interesado en este viaje. La descripción de Arriano, que sigue la de Nearco, es una enumeración de puertos donde llegaba la flota griega pegada a la costa derecha del Golfo Pérsico. La primera isla que encontraron se llamaba Organa. El viaje lo hacía la flota costeando y de noche, como es frecuente en los periplos. Visitaron una isla consagrada a Poseidón, otra desierta llamada Pilora, y después la ciudad de Sisidona, y la isla desierta, Catea. A partir de este momento comienza Persia. Visitaron ya en Persia otras dos islas como Cecandros, y otra isla en la que se pescaban perlas. Se paró la flota en el monte Oco, que tenía un buen puerto. Llegó después la flota a Apostana, donde había anclados muchos barcos. Fondearon a continuación en la desembocadura de dos riachuelos, Areón y Sitaco. La costa de Persia es peligrosa. Alejandro había enviado a la flota para aprovisionarse y permanecer en Persia 21 días, sacando las naves a tierra para ser reparadas. Llegaron a continuación a la ciudad de Hieratis. Pasaron por la región de Mesambria, ciudad que abundaba en jardines, donde crecían árboles de todas las especies. Fondearon en Taoque, donde habían establecido una residencia los persas. Aquí vieron los griegos una ballena. Visitó la flota otros lugares donde fondearon.

Nearco la describe como región fértil. Arribó la flota griega a la desembocadura del Éufrates. Aquí había comerciantes que comerciaban con incienso y perfume de Arabia con Babilonia. Este comercio pasaría por las aguas de la futura Kuwait. Desde aquí el ejército partió al encuentro de Alejandro.

Según Arriano, Alejandro pensó colonizar el Golfo Pérsico debido a su importancia. A partir de este viaje comienza el interés de los griegos por el Golfo Pérsico, sin duda motivado por el comercio de productos altamente cotizados como el incienso y la mirra.

En el año 324, Arquías de Pella fue enviado partiendo de la desembocadura del Éufrates con una nave, pero no pasó de Tylos (Bahreim). Androstenes de Thasos, con el mismo navío, costeó la costa de los Gerrhaei, al sur de la futura Kuwait. Al sur se encontraba Gerrha y Cadara junto al mar, seguidas de Rhegnia y Macae. A Hieron de Soloi le dio Alejandro la orden de rodear Arabia, hasta llegar a Heropolis, viaje que no realizó en su totalidad, pero que fue el que costeó más territorio de Arabia. Arriano *(India,* VIII.207) informa de que, partiendo del Golfo Pérsico, se intentó costear Asia y llegar a Susa, pero no pudieron realizar este viaje por falta de agua.

Se ha supuesto que la flota de Ptolomeo II hizo un viaje desde el Golfo Arábigo hasta el Golfo Pérsico, pero no es seguro.

Por el norte del territorio del actual Kuwait, Alejandro fundó una Alexandreia, lo que prueba el interés del monarca por esta región por donde llegaban a Babilonia los productos de Arabia, que tanto deseaban la corte y sus sucesores. Esta importancia queda confirmada por la cerámica helenística de Failaka y del territorio de los Gerrhaei, probablemente en Thaj, el asentamiento de mayor importancia internacional.

Otros autores clásicos como Estrabón, Plinio y Atanasio nos aportan datos de la fauna, flora, geografía y la importancia comercial del Golfo Pérsico.

Los emperadores romanos dejaron de interesarse por el Golfo Pérsico. Se interesaron en el Golfo Arábigo, aunque continuaron muy interesados en el comercio de una serie de productos que Arabia producía y que el Imperio Romano consumía en grandes cantidades, pero la ruta era el Golfo Arábigo hasta Alexandreia, y la ruta caravanera hasta los nabateos, Damasco y Antioquía. Augusto se interesó en Nubia en el Golfo Pérsico. Nerón recibió grandes cantidades de incienso que hizo quemar en los funerales de Popea en el 65 (Plin., XII.83). No parece que tuviera Roma interés en el Golfo Pérsico. Trajano conquistando la Arabia nabatea controló directamente la ruta del comercio. Fuentes tardías (Eutr., VIII.3.2; Hier. ad Euseb., *Chron.*, VII.1) indican que Trajano pensaba crear una flota en el Golfo Pérsico para comerciar con la India. La política seguida por los emperadores Antoninos es mal conocida en Nubia, al igual que la de la dinastía severa. En el siglo III, el interés de Roma por el Golfo Arábigo descendió. Se sabe poco de la política de Diocleciano en el Golfo Arábigo. Sobre la actividad en el Golfo Pérsico se carece de datos. Las numerosas monedas romanas de Teodosio, de Arcadio y de Honorio halladas en Ceilán indican unas relaciones directas entre el Imperio Romano y esta isla, pero el Golfo Pérsico no tenía ningún papel en este comercio.

De lo que no cabe duda es de que las regiones del Golfo Pérsico durante bastantes años mantuvieron su importancia comercial para llevar los productos de Arabia hacia el interior de Asia.

Bibliografía

Al-Said, S. F., *Nabonid's Campaign against North-West Arabia*, Ryadh, 2000.

Boardman, J. *et al.*, *The Assyrian and Babylonian Empires and Others States of the Near East, from the Eight to the Sixth Centuries BC. The Cambridge Ancient History*, III, 2, Cambridge, 2006.

Eiden, J. y Hojlund, F., «Trade or Diplomacy? Assyria and Dilmun in the Eighteenth Century BC», *World Archaeology*, 24, 3, 1993.

Eph'al, I., *The Ancient Arabs. Nomads on the Bordres of the Fertile Crescent, 9th-5th Centuries BC*, Leiden, 21, 1982.

Hansmann, J., «A "Periplus" of Magan and Meluhha», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, 36, 3, 1973.

Potts, T. F., «Patterns of Trade in Third-Millenium BC Mesopotamia and Iran», *World Archaeology*, 24, 3, 1993.

— «Rething Some Aspects of Trade in the Arabian Gulf», *World Archaeology*, 24, 3, 1993.

Zacagnini, C., «Pattern of Mobility among Ancient Near Eastern Craftsmen», *Journal of Near Eastern Studies*, 42, 4, 1983.

CAPÍTULO X

La explotación de la púrpura en las costas atlánticas de Mauritania Tingitana y Canarias. Nuevas aportaciones

La púrpura se obtiene de un *murex* cuyo líquido se utilizaba para colorear paños en Tiro[1] y en Sidón desde muy antiguo. Homero *(Il.,* XXII.440-441), hacia el 700 a.C., canta a Andrómaca tiñendo un manto doble de púrpura[2]. La invención de la púrpura se atribuía a Melqart. En Sidón han aparecido grandes montones de *murex*. En el siglo I, el naturalista latino Plinio (IX.1; XI.1-2) distingue tres especies de *murex: murex brandalis, murex trunculus* y *purpura hemastoma.* En Fenicia mantuvieron la producción, el trabajo y la exportación de púrpura, que no disminuyeron hasta el Bajo Imperio, aunque hubo muchos sustitutos.

LA INDUSTRIA DE LA PÚRPURA EN EL MEDITERRÁNEO ORIENTAL Y CENTRAL

Cada *murex* sólo proporcionaba una gota de este colorante rojizo. Un texto de Ugarit, en el norte de Siria, parece señalar que la lana se entregaba a unos tintoreros para ser teñida de púrpura. Las ciudades de Fenicia, Tiro y Biblos entregaron al monarca asirio Tiglath-Phalasar III (744-721 a.C.) como tributos ricos vestidos teñidos de púrpura. Heródoto (III.20.1), en el siglo V a.C., cuenta que los reyes aqueménidas (550-330 a.C.) recibían telas de púrpura. Cambises envió a los ictiofagos al rey de Etiopía en una embajada con presentes valiosos entre los que figuraba una prenda de vestir teñida de púrpura, que maravilló (III.22.1) mucho al monarca. Preguntó qué era y cómo estaba confeccionada. Los ictiofagos le revelaron la verdad sobre

[1] Nina Jidejian, *Tyr à travers les âges,* Beirut, 1986, págs. 279-304. Agradezco las sugerencias sobre el contenido de este trabajo a los profesores A. Domínguez Monedero, de la Universidad Autónoma de Madrid; C. Aranegui, de la Universidad de Valencia; A. M. Arruda, de la Universidad de Lisboa; E. García, de la Universidad de Sevilla; V. Guerrero, de la Universidad de las Islas Baleares; J. M. Campos, de la Universidad de Huelva; Bernal, de la Universidad de Cádiz; M. P. García Gelabert, de la Universidad de Valencia; al Dr. J. Cabrero, historiador, y a L. Ruiz, de la Universidad Complutense de Madrid.

[2] «Pues en lo más recóndito de la alta morada hilaba un tejido, un manto doble de púrpura en el que bordaba variopintos adornos.»

la púrpura y sobre su tinte, lo que tuvo el rey etíope por falso y falsas también las ropas. Aristóteles (384-332 a.C.), en *Sobre los colores* (IV.16.22), distingue los tintes vegetales de los animales.

Los centros productores de *murex* se multiplicaron por el Mediterráneo. Los fenicios obtenían *murex* en la isla de Citeria y en el Mediterráneo central, de Ancona, de Tarento; de la isla de Djerba y principalmente de Kerkouan[3], donde han aparecido unos grandes concheros de los que los cartagineses obtenían la púrpura para teñir sus vestidos.

La explotación de la púrpura en época helenística

En el mundo helenístico, igualmente, la púrpura era altamente cotizada. En Anthedón se extraía la púrpura, al igual que esponjas y pesca que se exportaban a Eubea[4]. La correspondencia de Nicostrato en Licia informa sobre los ingresos de la púrpura en época de los Ptolomeos, que ascendían durante cinco años a 1 talento, 1.800 dracmas, cantidad elevada, que prueba un uso de este tejido importante[5] y muy valorado.

La isla de Delos era el principal centro de encuentro de los mercaderes, procedentes de las ciudades de Fenicia y de Palestina. Se conocen pruebas de la presencia en la isla de Sabeos, Mineos, de Petra y de Bactriana. La isla se convirtió en una casa de contratación para los productos que llegaban a Siria, llevados por las caravanas procedentes de India, de Bactriana, de Arabia y hasta quizá de China. Uno de los productos con el que se comerciaba era la púrpura[6]. El geógrafo griego Estrabón, que vivió a caballo entre el siglo I a.C. y el I d.C. (XVI.2.23), menciona la industria de la púrpura de Tiro, que se había mantenido floreciente durante muchos siglos[7].

En las vidas escritas por Plutarco (46-120) sobre personajes que desempeñaron un papel importante en la política y en el ejército cabe entresacar datos sobre vestidos coloreados de púrpura, lo que indica que estas prendas eran de valor y señal de distinción. Plutarco, en su *Vida de Eumenes* (14.4), en el 318 a.C., describe al ejército de Antigonos en el que los elefantes transportaban torres y llevaban guarniciones teñidas de púrpura. Esta noticia indica que la púrpura se utilizaba como colorante no sólo de paños. El mismo autor, en la *Vida de Arato* (53.4-5), describe que Arato ofrecía un sacrificio a Zeus salvador, con la cabeza cubierta con un gorro no blanco inmaculado, sino blanco y púrpura. Filopemen reforzó el armamento del ejército de los aqueos, según Plutarco, *Vida de Filopemen* (9.34), las camas estaban cubiertas de mantas pintadas de púrpura.

---

[3] M. H. Fantar, *Kerkouane. Cité Punique du Cap Bon (Tunisie) III*, Túnez, 1986, págs. 507-511. En general: P. Betolini, «Il comercio e la industria», en S. Moscati, *I Fenici*, Milán, 1988, págs. 81-82; S. Moscati, *I Fenici e cartagine*, Turín, 1972, págs. 499-501; E. Lipinski, *Dictionaire de la Civilisation phénicienne et punique*, Brepols, 1999, págs. 359-361; E. Acquaro, «I Finici, Cartagine e l'archeologia della porpora», en O. Longo (ed.), *La porpora. Realtà e immaginario di colore simbolico (Atti del Convegno di Studio)*, Venecia, 1996, págs. 99-110.

[4] M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, Oxford, 1941, pág. 211.

[5] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 336.

[6] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pág. 795.

[7] M. Rostovtzeff, *op. cit.*, págs. 861, 1536, nota 146.

En Hispania se conocen varias inscripciones romanas que mencionan al *purpurarius,* comerciante de púrpura. Una de ellas ha aparecido en Gades *(CIL,* II.1743). La segunda, en Corduba *(CIL,* II.2235), capital de la Bética[8].

Una inscripción hallada en Zarai, en el límite de Numidia, a 40 km de Sitifis, fechada en el año 202, da el precio de un manto de púrpura, que ascendía a 50 denarios[9].

Estrabón (XVII.3.18) menciona una factoría de púrpura en Zuchis, en las Pequeñas Sirtes, que probablemente usaba las conchas de Menix y de las Sirtes mencionadas por Plinio (IX.127)[10].

Una inscripción hallada en Cos cita a un vendedor de púrpura[11]. Pablo encuentra en Filipos, ciudad del principal distrito de Macedonia y colonia romana, a Lidia, vendedora de púrpura en la ciudad de Tiatira *(Hech.,* XVI.14).

La industria de la púrpura en Tiro, en época de Diocleciano (284-305), era un monopolio estatal. Diocleciano honró a Doroteo con su amistad y le nombró superintendente de la industria de la púrpura (Eus, *HE,* VII.52)[12].

En los escritores que vivieron en época imperial se pueden espigar algunas menciones preciosas sobre el uso de vestidos teñidos de púrpura. Plutarco, en su *Vida de Rómulo* (26.2), escribió que el fundador de Roma vestía una toga bordada de púrpura. En Roma se usó el primer vestido teñido de púrpura tiria, en el año 63 a.C. El precio era altísimo, 1.000 denarios (Plin., IX.137). Plutarco, en su *Vida de Catón de Útica* (6.3) (95-46 a.C.), recoge un dato precioso cual es que en su tiempo los vestidos teñidos de púrpura de color muy fuerte estaban de moda.

El poeta Lucano (39-65), en su *Farsalia* (10.110-125), describe el festín suntuoso que ofreció Cleopatra, reina de Egipto, a César después de su victoria sobre Pompeyo en Farsalia, en el año 48 a.C. Dice así: «los sofás brillaban recubiertos de telas de diferentes colores. La mayoría de ellos estaban teñidos con un baño de púrpura de Tiro». Este dato es interesante, pues indica que no sólo había vestidos de lujo pintados de púrpura, sino muebles.

Los monarcas judíos también vestían trajes purpúreos de lujo. Flavio Josefo, en el siglo I, *Antigüedades* (8.185), describe a los caballeros de Salomón con cabellos largos y vistiendo túnicas teñidas de púrpura tiria. Los reyes vecinos enviaban al monarca judío, como presentes, vestidos de púrpura, según puntualiza Josefo en la mencionada obra (8.183). Datos parecidos sobre el uso de vestidos de púrpura en época de Salomón se leen en las Sagradas Escrituras, como en *2Crónica* (2.13-14 y 3.14), donde se recoge la noticia de que el rey de Tiro, Hiram, envió a Salomón (965-928 a.C.), un hombre hábil en el trabajo de la púrpura roja y de la púrpura violácea. La cortina del templo de Jerusalén era de color púrpura violácea y de púrpura escarlata (también

---

[8] Las fuentes sobre la púrpura en época imperial están catalogadas en Tenney Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome,* I-VI, Nueva Jersey, 1959; hay edición puesta al día de 1965.

[9] R. M. Haywood, «Roman Africa», en Tenney Frank, *op. cit.,* IV, págs. 80-82.

[10] R. M. Haywood, *op. cit.,* pág. 54.

[11] T. R. S. Broughton, «Roman Asia Minor», en Tenney Frank, *op. cit.,* IV, pág. 550.

[12] F. M. Heichelheim, «Roman Syria», en Tenney Frank, *op. cit.,* IV, pág. 230.

Josefo, en *Antigüedades*, 8.72). El *Antiguo Testamento* menciona frecuentemente tejidos teñidos de púrpura, como *Éxodo* (26.1; 31.36; 27.16; 25.5.8; 35.35; 38.23; 39.1; 38.24.29) y *Jueces* (8.26). Hoy día, la investigación arqueológica judía y los historiadores como Liverani y otros defienden que, antes del siglo VII a.C., no hay nada en el *Antiguo Testamento*, y son noticias muy posteriores.

Un dato importante lo recoge Josefo en su *Guerra Judía* (7.1.24). En víspera del triunfo sobre los judíos celebrado en Roma, Vespasiano (69-79) y su hijo Tito (79-81) se coronaron de laurel y vestían los trajes tradicionales de púrpura. Estos trajes eran muy lujosos y usados sólo en las ceremonias. Vespasiano, según testimonio de Josefo, también en la *Guerra Judía* (7.160-161), mandó guardar en palacio los paños del Templo. Estas citas prueban que los tejidos pintados de púrpura eran muy apreciados entre los judíos, al igual que entre los monarcas asirios, y entre los caudillos aquemé-nidas y los griegos.

Plinio (IX.60.124) confirma el alto valor de la púrpura, comparable al de las perlas, que también eran objetos de lujo.

En la *Historia Augusta, Vita de Claudio* (XIV), obra de finales del siglo IV, se menciona que en el equipo de un oficial había una túnica de diferentes tintes de púrpura. En la *Expositio Cotius Mundi et gentium,* obra de un comerciante originario de Mesopotamia, que se instaló después en Tiro, y debió vivir en Nápoles, escrita en el año 359, sólo se encuentran dos menciones a la púrpura. Una a la explotación de la púrpura de Lidia (XXXI). Sarepta, Cesarea, Neapolis, Scytopolis, Laodicea, Biblos, Tiro y Beirut exportaban telas a todo el mundo. Entre las exportaciones de Caria, en la provincia de Asia, que se distingue entre todas las provincias y posee innumerables ciudades, cita la púrpura.

El interés del Estado Romano en controlar la producción de la púrpura queda bien patente en una constitución de Graciano, de Valentiniano y de Teodosio, recogida en el *Código de Justiniano* (IV.40.1), fechada en 383, que convierte la explotación de la púrpura en monopolio del Estado. Los pescadores de púrpura en la Tarda Antigüedad se agrupaban en asociaciones y la obtención del *murex* estaba severamente controlada por el Estado Romano *(Cod. Theod.,* X.20.16 y X.20.5).

Hasta el final de la Antigüedad, los vestidos de púrpura conservaron su valor, como se desprende de la disposición de *Código de Teodosio II* (401-405) que recoge las restricciones en el uso y venta de tejidos de púrpura. En el siglo V, Nonnos, en sus *Dionisiacas* (40.304.310), celebra que Dionisos examine la tela teñida con la concha tiria.

Todavía en época visigoda, Isidoro de Sevilla *(Etym.* XV.1.27) conoce que en Tiro se teñía con la mejor púrpura, a la que se denominaba púrpura noble.

Se han detectado huellas de la obtención de púrpura en la Península Ibérica: en el castillo de la Duquesa, en la provincia de Málaga; en Cádiz, junto al teatro; en Punta Umbría, Huelva; en Ibiza; en Mallorca; en el Algarve; en Vilamoura y en Caschais, ambas localidades en la costa de la Lusitania portuguesa. Estas fábricas son de época romana.

La púrpura en la costa atlántica de Mauritania Tingitana

En época imperial fue famosa la púrpura gétula. Los gétulos vivían en la costa atlántica de Mauritania Tingitana, habitada por dos pueblos. Al oeste se encontraban

los Baniures y los Autololes, que, según testimonio de Plinio, ocupaban la costa atlántica de Mauritania Tingitana, desde Sala hasta el Gran Atlas[13]. Pomponio Mela (III.10), en la primera mitad del siglo I, que estaba bien enterado por ser oriundo del Estrecho de Gibraltar, escribe que «las orillas, que recorren los negritos y los gétulos, no son completamente improductivas. Producen el *murex,* que da una tintura de excelente calidad y famosa en todo el mundo donde se practique la industria del tinte». Plinio el Viejo, que fue procurador de la provincia Tarraconense en torno al 74, y que manejó en su *Historia natural* (V.12) archivos fiscales, escribe que «en las rocas de Getulia se busca el *murex* y la púrpura». Años antes, el poeta Horacio *(Ep.,* II.II.18.181), contemporáneo de Augusto (27 a.C.-14 d.C.), recuerda los vestidos suntuosos en los que brilla la púrpura de Getulia. El también poeta Ovidio, contemporáneo del anterior, menciona la túnica teñida de púrpura maura. Silio Itálico (21-101), que cantó las guerras púnicas (XVI.569), considera que es un excelente regalo un esclavo diestro en teñir el tejido de lana con púrpura de Getulia. Plinio reconoce que la púrpura de Tiro es la más bella de toda Asia. En África lo es la de Meninx y la de la costa gétula.

Juba II (25 a.C.-23 d.C.)[14] instaló factorías de púrpura en las islas de Mauritania Tingitana situadas delante de los Autololes descubiertas por el monarca. Según Plinio (VI.201), estas islas son las llamadas Islas Purpurarias, y más allá se encontraban las Islas Afortunadas, las Canarias. Dice así el naturalista Plinio: «Más lejos de ellas todavía dícese que hay dos *Insulae Hesperidum;* pero todo esto es poco seguro; así, Statius Sebosus calculó en cuarenta días la distancia existente entre las *Insulae Gorgonum* y las *Insulae Hesperidum* navegando por delante del Atlas, y en un día de navegación la distancia que media entre estas últimas y el *Hesperu Ceras.* Las noticias de las islas de la Mauretania no son más seguras; únicamente se sabe que hay algunas frente a los autololes y que fueron descubiertas por Iuva, quien estableció allí talleres de púrpura getúlica. Hay quienes creen que más allá están las *Fortunatae* y algunas otras más. El mismo Sebosus ha llegado a dar su número y distancias, afirmando que *Iunonia* se hallaba a 750.000 pasos de Gades, que *Pluvialia* y *Capraria,* sitas hacia el Occidente, se encuentran a idéntica distancia de aquélla; que en *Pluvialia* no hay otra agua que la de lluvia; que a 250.000 pasos de ésta hállanse las *Fortunatae,* sitas a la izquierda de la Mauretania en la hora octava del sol; que una isla se dice *Invallis* por razón de sus depresiones, y otra *Planasia* por su aspecto; que el bojeo de *Invallis* es de 300.000 pasos y que allí los árboles alcanzan una talla de 140 pies. Juba llegó a inquirir de las *Fortunatae* estas cosas: colócalas también en el Mediodía junto al Ocaso, a 625.000 pasos de las *Purpurariae,* de tal modo que se navega a ellas yendo primero 250.000 pasos por encima del Poniente y luego siguiendo el rumbo del Oriente por espacio de 375.000 pasos; la primera, llamada *Ombrion,* no muestra testimonio alguno de construcciones, tiene en sus montes un estanque y árboles semejantes a la férula; de los árboles negros se extrae agua amarga y agua agradable de beber de los blancos; otra isla se llama *Iunonia,* en la cual se ve un templo pequeño construido en piedra; en sus proximidades existe otra más del mismo nombre, pero menor; luego se encuentra *Capraria,* llena de grandes lagartos; a la vista de éstas hállase *Ninguaria,*

[13] J. Desjacques y P. Koeberlé, «Mogador et les isles purpuraries», *Hesperis,* XLII, 1995, págs. 193-202; A. Luquet, «Note sur la navigation de la coste atlantique du Maroc», *BAM,* 9, 1973-1975, págs. 297-300.

[14] J. Baradez, «Un grand bronze de Juba II, témoin de l'ascendence mythique de Ptolomée de Mauritanie», *BAM,* 4, 1960, págs. 127-132; J. Boube, «Un nouveau portrait de Juba II découvert à Salá», *BMA,* 6, 1966, págs. 91-106.

así llamada por sus nieves eternas, cubierta de niebla; próxima a ella se alza *Canaria*, llamada así por la multitud de canes de gran tamaño que alberga, de los cuales se le llevaron dos a Iuba; en ella se encuentran vestigios de construcciones. Todas estas islas tienen abundancia de frutos arbóreos, así como de pájaros de todas clases; además ésta es copiosa en palmeras datileras y piñas» (trad. A. García y Bellido). Este texto señala claramente que las islas, donde Juba II colocó los talleres de púrpura, estaban delante de los autololes, y más allá se encontraban las Islas Afortunadas. Plinio cita la fuente de la que obtuvo las noticias recogidas por él, que no es otra que Estacio Seboso, autor de comienzos del siglo I.

Piensan J. Desjacques y P. Koeberlé que estas Islas Purpurarias no pueden ser otras que los islotes situados delante de Mogador, que están delante del País de los autololes, que nomadeaban desde Sala hasta el Atlas y más lejos aún. La isla de Mogador estaba magníficamente situada para la navegación delante de la desembocadura del río Ksob. El acceso a las islas era siempre peligroso, por los vientos que soplaban gran parte del año, y por los acantilados escarpados. Las huellas de establecimientos, según estos dos investigadores, remontan, posiblemente, desde el siglo IV a.C. al siglo IV d.C. Sugieren estos autores que es posible que los antiguos vinieran a buscar aquí el *murex* de la púrpura gétula.

Recogen J. Desjacques y P. Koeberlé la opinión contraria a su tesis del Dr. Herber[15] de que el *murex* es raro en la costa y que en la costa no se han hallado unos concheros como los descubiertos en Tiro y Sidón, lo que es inexacto según M. Ponsich. Recuerdan estos dos investigadores que Mela y Plinio hablan de dos tipos de conchas: el *murex* y la *púrpura*. Plinio (IX.61.1-2) escribe que las conchas para obtener púrpura y los colores procedentes de la concha son de dos especies. La más pequeña es la caracola, llamada en latín *buccina* por la forma y por la caracola que produce el sonido del cuerno. La boca es redonda, y por lo tanto incisa. La segunda especie se denomina púrpura. Su pico tiene un canal. La concha está cubierta hasta lo alto de puntos, generalmente en número de siete, y dispuestos en círculo. La caracola no tiene ninguno. Todos los tipos tienen espirales según el número de años.

En las costas de Mauritania Tingitana se recogen los dos tipos, siendo el más frecuente el primero, *buccinum*, llamado por los naturalistas *purpura haemastoma*. El *murex* se encuentra en menos cantidades. La *purpura haemastoma* aparece en cantidades enormes. En la isla de Mogador se recogen las mismas conchas que en la costa. En la costa nordeste de la isla hay huellas de establecimientos fechados en época romana. Otros descubrimientos apuntan a la época de Juba II, datados en el 18-19. Dos fondos de cerámica aretina se fechan en tiempos de Augusto. Uno lleva la marca del alfarero Ingenuus, esclavo de C. Tettius, y el otro de Auartuus, esclavo de P. Cornelius. Las ánforas presentan el perfil característico del siglo I a.C.

J. Desjacques y P. Koeberlé no descartan que la explotación de la púrpura tenga precedentes a Juba II.

El manto teñido de púrpura de Ptolomeo, hijo de Juba II, que vestía al entrar al anfiteatro, que atrajo las miradas de todos los espectadores, fue la causa de que Calígula lo sentenciara a muerte (Suet., *Vita Cal.*, XXXV.1) en el año 40. Las factorías de púrpura debieron pasar a manos del emperador. Las monedas llegan hasta finales del Imperio. Se han recogido de Commodo (180-193), de Iulia Mamea, madre de Seve-

[15] «La purpure de Gétilie», *Hesperis*, 1938, pág. 97.

ro Alejandro (221-235), de Claudio el Gótico (268-270), de Maximiano Hercúleo (304), de Constantino (306-337) y de sus hijos, de Juliano (361-363), y un plomo bizantino, que prueban que las factorías para obtener púrpura siguieron funcionando.

Concluyen los historiadores galos que Juba II explotó la *purpura haemastoma* en la isla de Mogador. H. Treiller *(PW,* v. purpura, 2020-2028) se inclina a creer que las *Purpuriae insulae* son Mogador, y descarta la posibilidad de que sean las Canarias.

Los argumentos en los que se apoyan carecen de valor en la actualidad, pues en las Canarias hay material cerámico romano y *murex* en cantidad.

Se ha propuesto que las factorías de salazones de Lixus se dedicasen a la conserva de pescado durante la estación buena y durante el invierno a la industria de la púrpura, como parece indicar el colorido de algunas paredes. M. Ponsich[16], excelente conocedor de Mauritania Tingitana, escribe que alrededor de la mayoría de las fábricas se han recogido conchas de *murex*, lo que parece confirmar esta hipótesis de trabajo, pues según este investigador galo, las conchas de *murex* están amontonadas en tal cantidad, en las proximidades de las factorías de salazón, que indican una explotación antigua industrial. Cotta obtenía también púrpura[17].

No descartamos, como hipótesis de trabajo, que las *Purpuriae Insulae* sean las Canarias, ya que han aparecido varias ánforas romanas y fragmentos de *terra sigillata* en ellas. Plutarco *(Sert.,* 3) las describe en los siguientes términos: «Allí —dice Sertorio— se encontró con unos marineros que acababan de llegar de unas islas del Atlántico: éstas son dos, que se hallan separadas entre sí por un pequeño estrecho: distan 10.000 estadios de Libia llamadas "de los Afortunados".»

A continuación describe Plutarco la naturaleza de estas islas, afirmando de ellas: «Gozan de lluvias moderadas y raras y, con unos vientos suaves y llenos de rocío, ofrecen una tierra muelle y crasa, apta no sólo para ser arada y sembrada, sino que produce frutos que por su abundancia y sabor alimentan sin penas a un pueblo descansado. La igualdad de las estaciones y la suavidad de los cambios hacen reinar en ellas un aire sano; porque los vientos que soplan procedentes del interior de las tierras, por la distancia, que recorren, van decayendo y perdiendo fuerza, mientras que los del mar, ábregos y céfiros, portadores de lluvias suaves y moderadas, nutren las plantas con su húmeda bonanza. De manera que hasta entre aquellos bárbaros es muy frecuente la creencia de que era allí donde estaban los Campos Elisios, mansión de los bienaventurados, cantados por Homero.»

Pomponio Mela las describe, a mediados del siglo I, en los siguientes términos: «Enfrente están las *Fortunatae Insulae,* cuya tierra produce una cantidad tan abundante de frutos que renacen y se suceden incesantemente, hasta tal punto que sus habitantes viven sin inquietud días más dichosos que los que moran en magníficas ciudades. Hay una isla extraordinariamente notable por dos fuentes dotadas de una propiedad singular: las aguas de una de las fuentes dan a los que las beben una risa que acaba con la muerte; la otra cura todas las afecciones» (trad. A. García y Bellido).

Las Canarias se identificaban con los Campos Eliseos, según Plutarco. Estrabón (III.2.13) escribió de ellos: «Homero tuvo la idea de colocar aquí la mansión de las

---

[16] *Recherches archeologiques à Tanger et dans sa région,* París, 1970, 211, págs. 290-291. Sobre Mauritania Tingitana es fundamental N. Villaverde, *Tingitana en la Antigüedad Tardía (siglos III-VII),* Madrid, 2001.

[17] M. Ponsich, *op. cit.,* págs. 290-291.

almas piadosas, y los Campos Eliseos, donde según la predicción de Proteo, Menelao debía vivir algún día: "En cuanto a vos [Menelao], los inmortales os conducirán a los Campos Eliseos, en los fines mismos de la tierra donde reina el rubio Radamanto, donde los humanos gozan de una vida feliz al abrigo de la nieve, de la escarcha y de la lluvia, y donde desde el seno de Océano se levanta el soplo armonioso y refrescante del Céfiro."»

Se trata de un desplazamiento de mitos y héroes troyanos al Occidente en época helenística. Se colocaron en el Occidente el robo de los toros de Gerión por Hércules[18], la conquista de la manzana de oro de las Hespérides, las islas Afortunadas y el Hades (Str., III.2.13). Se trajo a Iberia a Odiseo (Str., III.2.13). El Jardín de las Hespérides se situó en Lixus, donde también estuvo el palacio de Anteo y el combate de Hércules (Plin., V.3; XIX.63). El primer mito que se desplazó, colocándose en Cádiz, fue el del robo de los toros de Gerión.

Los tejidos teñidos de púrpura gozaron de gran popularidad en todo el mundo antiguo. Eran objetos de lujo. Las costas de Mauritania Tingitana tenían una buena industria de púrpura.

No hay que descartar que también la tuvieran las Canarias. En estas islas se situaron los Campos Eliseos y el Hades[19].

A finales de la República Romana no había problema mayor para llegar a las islas Canarias desde Cádiz, cuando partiendo de esta ciudad Eudoxos intentó circunnavegar África en tiempos de Evergetes II (146-108 a.C.) y cuando los pescadores pescaban a lo largo de la costa de Mauritania hasta Agadir (Str., II.3.4).

El tipo de vestido purpúreo debió ser parecido al gran manto de color violáceo, que lleva Vel Satie, con mujeres desnudas pintadas y una decoración de volutas en los bordes, de la Tumba François de Vulci, Etruria, datada a finales del siglo II a.C., o comienzos del siguiente[20].

[18] J. M. Blázquez, *Fenicios, griegos y cartagineses en Occidente,* Madrid, 1992, págs. 323-348.

[19] A. Mederos y G. Escribano, *Fenicios, púnicos y romanos. Descubrimiento de las Islas Canarias,* Gran Canaria, 2002, págs. 199 y ss. sobre el *murex*; pág. 227 sobre ánforas. *Íd.*, «Mare purpureum. Producción y comercio de la púrpura en el litoral atlántico africano», *RSF* (en prensa).

[20] M. Pallotino, *La peinture étrusque,* Milán, 1952, págs. 120-121. P. Fernández Uriel, «La púrpura en el Mediterráneo occidental», *III Congreso Internacional de El Estrecho de Gibraltar II,* Madrid, 1995, págs. 309-328; *íd.*, «Algunas consideraciones sobre la púrpura», *III Congrès International des Études phéniciennes et Puniques II,* Túnez, 1995, págs. 41-53; *íd.*, «El comercio de la púrpura», en *Intercambio y comercio preclásico en el Mediterráneo,* Madrid, 2000, págs. 271-279; *íd.*, «La púrpura, más que un tinte», *XV Jornadas de arqueología fenicio-púnica,* Ibiza, 2002, págs. 67-90; *íd.*, «Reflexiones sobre el papel de la púrpura en la economía del Mundo Antiguo», *Revista de Studis d'Historia económica, Societat i Economia a la Prehistoria i Mon Antic,* Palma de Mallorca, 1994, págs. 75-89. La autora se inclina a que las Islas Purpurarias son Mogador.

CAPÍTULO XI

A. García y Bellido y el inicio de los estudios del ejército romano en España

Mi maestro A. García y Bellido fue el precursor de los estudios sobre el ejército romano en España. Tan sólo recordaremos un par de trabajos fundamentales. El primero data de 1961 y lleva por título: «El "exercitus Hispanicus" desde Augusto a Vespasiano»[1]. Comienza su trabajo con una enumeración de las legiones que estuvieron en Hispania, y son 7:

> I Augusta (?). II Augusta. III Macedonica. V Alauda. VI Victrix. VIIII Hispana. X Gemina.

De cada una hace una ficha completa sobre su origen, dónde estuvo, donde fue trasladada, etc.

A continuación, pasa a estudiar las unidades auxiliares en Hispania durante el Imperio Romano, deteniéndose en los testimonios epigráficos y en fuentes literarias, si las hay. Estas tropas auxiliares son las siguientes:

> Ala II Gallorum. Ala II Thracium. Ala Tautorum Victrix civicum Romanorum. Ala II Flavia civicum Romanorum. Ala I Singularium civicum Romanorum. Ala I Guigurrorum. Cohors I Gallica equitate civicum Romanorum. Cohors II gallica. Cohors II Gallorum. Cohors I Celtiberorum. Cohors III Lucensium Asturum et Luggonum.

Termina este apartado estudiando la dislocación y otros problemas. Presta especial atención a la inscripción militar de Luyego.

A. García y Bellido se interesó por los hitos augustales hallados en Castrocalbín y en Soto de la Vega, que son 10 en total. Termina el estudio examinando dónde estuvieron las civitates Beduiniensium y Luggonum. A. García y Bellido demuestra un conocimiento exhaustivo de la epigrafía, de las fuentes y de la bibliografía, tanto de la publicada en España como de la extranjera. El trabajo está muy bien ilustrado con fotos y dibujos, de los cuales muchos son suyos, así como las fotografías, buenas en

[1] *AEArq.*, XXXIV, 1961, págs. 114-160. Agradezco a los profesores J. Cabrero, de la UNED, y F. Quesada, de la Universidad Autónoma de Madrid, la bibliografía indicada.

general. Otras veces, reproduce transcripciones de las inscripciones muy buenas, pues era un gran dibujante.

El interés de A. García y Bellido por el tema del ejército le llevó a dirigir un Congreso Internacional sobre el ejército en España, que se celebró en León. Las actas se publicaron en 1970[2]. El motivo fue la celebración del centenario de la fundación de la Legión VII Gemina por Galba, que después dio origen a la ciudad de León. A. García y Bellido reunió a los mejores estudiosos del ejército, lo que indica el prestigio de que gozaba, al congregar a tantos famosos especialistas. R. Syme habló de la conquista del noroeste de Hispania, tema muy querido por el profesor de Oxford; L. H. G. Gumdel, de problemas de la lucha contra Viriato; E. Galba, de aspectos de la guerra en Hispania contra Sesto Pompeyo; J. Strauss, de la dignidad del César; J. Harmand, de César e Hispania durante el segundo Bellum Civile; G. Forni, de la ocupación militar romana de Hispania; H. V. Petrikovitz, de edificios especiales de los dibujos efectuados por el autor. La presencia de estas Legiones tuvo un gran impacto económico y social en aquel territorio, y favoreció mucho la asimilación de la cultura romana por las poblaciones hispanas.

A. García y Bellido[3] fue también un adelantado en los estudios del urbanismo. Prestó atención a las ciudades cuya fundación era un asentamiento de legionarios romanos licenciados y que tenían una planta campamental, como Augusta Emérita, Asturica Augusta y Caesar Augusta. En el aspecto urbanístico, el impacto de la fundación de las ciudades para asentar a legionarios licenciados fue enorme. Algunas ciudades, como Augusta Emérita, se levantaron con tal monumentalidad que impresionó a los indígenas de las proximidades, lo que favoreció la asimilación por los hispanos de la cultura romana[4].

Los estudios de A. García y Bellido sobre el ejército hispano son un precedente para libros posteriores, como los de J. M. Roldán (el título de su volumen está adecuadamente elegido y señala bien un aspecto fundamental de la presencia del ejército)[5], y de P. Le Roux[6]. N. Santos Yanguas[7] ha estudiado el ejército en Asturias. Indirectamente, los estudios de A. García y Bellido contribuyeron a los numerosos y excelentes estudios sobre armamento de las poblaciones hispanas de M. Quesada[8].

---

[2] *Id.*, 1970.

[3] *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, 1985, págs. 202-225.

[4] AA.VV., *Augusta Emerita, Actas del Bimilenario de Mérida*, Madrid, 1970.

[5] *Hispania y el ejército romano. Contribución a la Historia social de la España Antigua*, Salamanca, 1974.

[6] *L'armée romaine et l'organisation des provinces ibériques d'Auguste à l'invasión de 409*, París, 1982.

[7] *El ejército y la romanización de Galicia. Conquista y anexión del noroeste de la Península Ibérica*, Oviedo, 1988; *id., El ejército romano y la romanización de los astures*, Oviedo, 1981.

[8] *Arma y símbolo: la falcata ibérica*, Alicante, 1992; *id., El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbológico de las armas de la Cultura Ibérica (siglos VI-I a.C.)*, 2 vols., Montagnac, 1997; *id., Espadas de hierro, grebas de bronce. Símbolos de poder e instrumentos de guerra a comienzos de la Edad del Hierro en la Península Ibérica*, Murcia, 2005; *id., La guerra en el mundo ibérico y celtibérico (siglos V-I a.C.)*, Collection de la Casa de Velázquez, 78, Madrid, 2002; F. Quesada, «Gladius Hispaniensis: An Archaeological View From Iberia», *L'équipement militaire et l'armement de la République (IVe-Ier s. avant J.C.). Journal of Roman Military Equipment Studies*, 8, 1997, págs. 251-270; *id.*, «Des alles pour les morts», Catálogo de la exposición «Les Ibères», París, 1997, págs. 125-131; *id.*, «¿Espejos de piedra? Las imágenes de armas en las estatuas de los guerreros llamados galaicos», *Madrider Mitteilungen*, 44, 2003, págs. 87-112; *id.*, «El gobierno del caballo montado en la Antigüedad clásica con especial referencia al caso de Iberia. Bocados, espuelas y la cuestión de la silla de montar, estribos y herraduras», *Gladius*, XXV, 2005, págs. 97-150; *id.*, «La guerra en las comunidades ibéricas (*c.* 237-*c.* 195 a.C.), un modelo interpretativo», en A. Morilla, F. Cadiou y D. Hourcade (eds.), *Defensa y territorio en Hispania: de los Escipiones a Augusto*, Madrid-León, 2003, págs. 101-156; *id.*, «Vino, aristócratas, tumbas y guerreros en la Cultura Ibérica (siglo V a.C.)», *Verdolay*, 6, 1994, págs. 99-124; *id.*, «De guerreros a soldados. El ejército de Aníbal como un ejército cartaginés atípico», en B. Costa y

García y Bellido se ocupó de otros problemas relacionados con el ejército, como es la guerra. El discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia versó sobre *Bandas y guerrillas y su lucha con Roma* (1945), insistiendo en el aspecto económico de estas luchas. Otro tema que abordó, relacionado con el ejército, fueron las primeras invasiones moras (época romana) en España.

J. H. Fernández (eds.), *Guerra y ejército en el mundo fenicio-púnico. XIX Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Elvissa, 2004)*, Elvissa, 2005, págs. 129-151; *id.*, «El análisis táctico de las fortificaciones ibéricas. Algunos puntos de vista alternativos», *Gladius*, XXI, 2001, págs. 145-154; *id.*, «Aristócratas a caballo y la existencia de una verdadera caballería en la cultura ibérica», *Actas del Congreso Internacional: Los iberos, príncipes de Occidente* (Barcelona, marzo de 1988), Barcelona, 1998, págs. 169-183; *id.*, «Aspectos de la guerra en el Mediterráneo antiguo», Catálogo de la exposición «La guerra en la Antigüedad», Madrid, 1997, págs. 33-52; *id.*, «Soldada, moneda, tropas ciudadanas y mercenarios en el antiguo Mediterráneo: el caso de Grecia», *Moneda i exercits, III Curs d'Història monetaria d'Hispania*, Barcelona, 1999, págs. 9-37; *id.*, «Los mercenarios ibéricos y la concepción histórica en D. Antonio García y Bellido», *Archivo Español de Arqueología*, 67, 1994, págs 309-311; *id.*, «Vías y elementos de contacto entre la Magna Grecia y la Península Ibérica. La cuestión del mercenariado», *Encuentro Internacional Arqueología de la Magna Grecia, Sicilia y la Península Ibérica (Córdoba, 3-5 de marzo de 1993)*, Córdoba, 1994, págs. 189-242; *id.*, «Military Developments in the Late Iberian Culture *(c.* 237-*c.* 45 BC): Hellenistic Influences Via the Carthaginian Military», en N. Sekunda (ed.), *First International Conference on Hellenistic Warfare*, Torun (Polonia), 11-12 de octubre de 2003.

Segunda parte

CAPÍTULO XII

Oficios de la vida cotidiana en los mosaicos del Oriente

En los mosaicos del Oriente se representaron frecuentemente los oficios de la vida cotidiana.

IGLESIAS DE MADABA

La economía del Mundo Antiguo fue fundamentalmente agrícola y, en menor grado, ganadera, de ahí que escenas de la vida agrícola y ganadera se representaran con mucha frecuencia. Se sigue un orden cronológico, en lo posible, a la hora de estudiar el material. En la sala de Hipólito, en Madaba, fechada a mediados del siglo VI, se encuentra una composición de carácter agrícola.

En la escena central están representados Afrodita y Adonis. Delante de la pareja divina se hallan las tres Gracias y al lado izquierdo una campesina, vestida con larga túnica ceñida con cinturón. Dos pulseras adornan sus muñecas y otras dos los antebrazos. Apoyado en el hombro izquierdo transporta un cesto de granadas y de uvas. De su mano derecha, agarrada por las patas, cuelga una perdiz. Escenas como ésta eran frecuentes en los campos del Oriente[1]. Composiciones semejantes adornan

[1] M. Piccirillo, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Turín, 1989, págs. 56-60, 100. *Íd., The Mosaics of Jordan*, Amman, 1993, págs. 6-49, 51, 54, figs. 3, 6. *Íd., I Mosaici di Jordania*, Spilimbergo, 1990, págs. 44-45. Sobre la etapa histórica de estos mosaicos, véase P. Brown, *El mundo en la Antigüedad Tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, 1989. A. Cameron, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía. 395-600*, Barcelona, 1998. A. Demandt, *Der Spätantike*, Múnich, 1989. A. Saitta, *Giustiniano e Maometto*, Bari, 1982. A. H. M. Jones, *Il Tardo impero romano (284-602 d.C.)*, I-III, Milán, 1973, 1974, 1981. Sobre estas iglesias de Jordania, véase S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign Leo III*, Lovaina, 1973. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantine. Le dossier archéologique*, París, 1984. R. Paret, «Die Entstehungszeit des islamischen Bilderverbots», en *Kunst des Orient*, 11, 1976-1977, págs. 158-181. R. Schick, «Christian Life in Palestine during the Early Islamic Period», *Biblical Archaeologist*, 51, pág. 218. Señala este autor que el picar las figuras de los mosaicos y rasparlos después con gran cuidado es obra de los iconoclastas cristianos, apoyado en la gran habilidad de las reparaciones en Khirbat Asida (D. Baramki y M. Avi-Yonah, «An Early Christian Church at Khirbat Asida», *Quarterly of the Departament of Antiquities of Jordan*, 3, 1934, págs. 17-19), en Ma'in (M. Piccirillo, «La Antichità byzantine de Ma'in e dintorni», *Liber Annuus*, 35, 1985, págs. 339-364), en Massuh (M. Piccirillo, «La Chiesa di Massuh e il territorio della diochese di Esbris», *Liber Annuus*, 33, 1983, págs. 335-346) y en Umm er-Rasas. Las fechas de estos daños en mosaicos son poco después del 718-719 en Quiwaysma, 719-720 en Ma'in y 785 en Umm er-Rasas. A. Vasilico, «The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II A.D. 721», *DOP*, 9-10, 1956, págs. 25-47.

igualmente algunos pavimentos africanos. En el mosaico africano hallado en Cartago, Dermech, casa del *Dominus Iulius*, fechado entre los años 380-400, se representa la vida de los *domini* en las grandes explotaciones agrícolas y a una sirvienta ofreciendo a la *domina*, sentada abanicándose, un cesto de frutos, mientras que otros sirvientes de ambos sexos presentan al matrimonio todo tipo de aves y de animales[2].

En el mosaico central del Palacio Quemado de Madaba, un pastor, dentro de un roleo de hojas de acanto, vestido con pantalón corto, camina apoyado en una larga vara. Delante de él salta su perro. Esta composición se repite con frecuencia en pavimentos del Oriente, como se verá en este estudio[3]. El tapiz está lleno, como es habitual, de figuras colocadas dentro de roleos de hojas de acanto: gacela corriendo; dos liebres huyendo despavoridas; un hombre lanceando un toro; un varón; una pantera corriendo; una cabra corriendo, y un caballo parado.

Dos pastorcillos dentro de roleos de hojas de acanto, situados de frente, uno de ellos con cayado al hombro, ambos vestidos con túnicas cortas y su manto echado sobre el hombro izquierdo; el segundo con un hacha agrícola, enmangada en un palo, con una flor en su mano derecha, decoran la cenefa del mosaico central de la Iglesia de los Apóstoles, fechada en el año 578, obra del mosaísta Salamán[4].

En el mosaico de la capilla del mártir Teodoro, en la nave central, igualmente en Madaba, datada en 562, se repite, en el interior de un octógono, un joven tocando una flauta, sentado en un taburete, colocado de tres cuartos y vestido con túnica corta[5]. Todos estos rostros son muy expresivos. Llevan el pelo corto. Los ojos son grandes y vivaces. En otro cuadro marcha un asno, cargado con un serón lleno de frutos, que probablemente son recimos de uvas[6]. Dentro de un roleo de la orla se encuentra un caballo ensillado y con cabezada[7]. Este mosaico es importante, pues en los octógonos de las esquinas el musivario colocó personificaciones de los cuatro ríos del Paraíso: Gión, Fisón, Éufrates y Tigris, citados en el *Génesis* (2.10-14), lo que probaría que estos tapices, que decoran las naves centrales de las iglesias, simbolizarían el Paraíso, al igual que otros decorados con animales, uno manso, otro una fiera, contrapuestos, como el llamado mosaico del Paraíso, descubierto en el barrio sur de la ciudad de Madaba, simbolizaría el Edén. A este símbolo se alude más adelante.

La iglesia de Al-Khadir de Madaba tiene un pavimento en la nave central, subdividido en tres paneles. En el segundo registro del primer panel, muy destrozado por los iconoclastas[8], un pastor con manto, apoyado en un cayado, cuida de un rebaño de cabras y ovejas. En el pavimento enfrente del *synthronon*, un varón con pantalón corto levanta un hacha. Las caras son tan expresivas como las anteriores y siguen el mismo estilo.

El segundo panel, que ocupa el centro de la nave, está ocupado por 32 roleos, decorados con escenas de caza, de pastoreo y de vendimia. En la primera fila de roleos,

---

[2] A. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, págs. 112-121, lám. 109; M. H. Fantar, *La mosaïque en Tunisie*, París, 1994, pág. 88; M. Ennaïfer, en M. Blanchard-Lemeem, M. Ennaïfer y H. y L. Slim, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, París, 1995, pág. 125, fig. 128.

[3] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 78-79, fig. 50.

[4] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 97-100, figs. 79, 82, 93; *id., Madaba*, pág. 99.

[5] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 108, 117, figs. 96, 109.

[6] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 117, fig. 109.

[7] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 112, fig. 100.

[8] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 129, figs. 144-145.

un varón transporta un cesto al hombro, repleto de racimos de uvas. En la primera hilera del lado sur, las faenas agrícolas son las siguientes: un campesino en la viña lleva un racimo de uvas colgado de un palo, apoyado en la espalda; un cuévano está lleno de racimos de uvas y un hombre corta los racimos de la parra con un cuchillo curvo. En la segunda fila de este lado, un pastor está junto a su perro.

En la primera fila del lado este, un varón transporta racimos de uvas y otro conduce con una soga un animal. En la segunda fila, a un ternero acompañan dos pastores, y la tercera hilera la ocupan una oveja y una cabra.

En la primera fila del lado norte se repite la escena representada: un joven toca una flauta, sentado sobre un taburete, entre un pájaro y una perdiz.

En el tercer panel alternan los racimos de uvas, los frutos, las flores y los pájaros. En el centro de la composición, racimos de uvas se cambian en la misma hilera con cestos llenos de frutos[9]. Estas composiciones de carácter agrícola y ganadero se repiten en los pavimentos.

Iglesias del Monte Nebo

En el mosaico central del baptisterio del antiguo *Diakonikon*, fechado en el año 530, en tiempos del obispo Elías, como indican las inscripciones, obra de los musivarios Soel Kaium y Elías, el centro del tapiz va decorado con cuatro filas. Las dos primeras tienen escenas de cacería. En la tercera, un pastor, sentado, contempla tranquilamente el rebaño formado por una cabra y tres ovejas, que pastan a la sombra de árboles[10].

Uno de los pavimentos más importantes por el buen estado de conservación y por la cantidad y variedad de las faenas agrícolas o escenas pastoriles, igualmente en el Monte Nebo, se halla en la iglesia de los felices mártires Lot y Procopio, datada en el año 557, según fecha suministrada por la inscripción, en tiempos del obispo Juan, siendo sacerdote Barricas.

La nave está dividida en dos paneles separados. El primer panel está decorado con escenas de caza, pastoriles y de vendimia, repartidas en seis hileras de roleos, de pámpanos y racimos de uvas, lo que es una variante de los roleos de hojas de acanto. En la segunda fila de roleos, un pastor, con un manto echado al hombro izquierdo, se apoya tranquilamente en su cayado. Levanta su mano derecha a la altura de la cabeza, en actitud de relax. A su derecha cuelga un voluminoso racimo de uvas. Un jadeante perro, tumbado, mira al amo, en el roleo de la izquierda. En el roleo izquierdo de la tercera hilera, un viejo, calvo y barbudo, vestido con túnica corta, transporta un cesto de uvas a la espalda. En el derecho, una oveja, de pie, cubre todo el roleo. En los dos roleos contiguos del lado izquierdo de la fila cuarta, camina un joven con vara apoyada en el hombro, vestido con túnica corta, conduce con una soga un burro, que carga con un serón repleto de uvas. Se dirigen, sin duda, al lagar del roleo próximo, en el que dos jóvenes, con pantalones cortos, pisan uvas en una prensa. En el último roleo del lado derecho, un joven, doblado hacia delante, vestido con túnica corta, toca una flauta, dirigiendo su música hacia los que prensan la uva. En el roleo de debajo de éste, un varón, vestido con túnica corta, posiblemente esclavo,

[9] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 129-131, figs. 142, 144-147, 153.

[10] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 146, figs. 166, 182, 193; *id.*, *Madaba*, págs. 154-158, lám. II.

como lo indica el vestido, corta con una podadera curva un racimo de uvas. A sus espaldas se asienta en el suelo un cesto de mimbre repleto de uvas[11]. Este pavimento tiene todo el proceso de recogida de la uva y de la elaboración del vino: vendimia, transporte a la espalda de los racimos a lomos de un burro y la prensa de la uva. Los temas de la vendimia y de la prensa de la uva son bien conocidos en el arte romano. Baste recordar el mosaico de Cherchel, la antigua Caesarea, con escenas de vendimia, fechado a finales del siglo IV o comienzos del siguiente[12], con jóvenes vestidos con túnica corta, cortando los racimos de las parras, sujetadas en alto por pértigas, según costumbre atestiguada para Hispania por Plinio (17,166), depositándolos en cestos de mimbre o transportándolos al hombro; o la prensa de la uva, en esta misma Casa de las Gracias, pero datado el mosaico entre los años 200-220[13]. A la misma fecha y casa pertenece un gran mosaico con las labores del campo donde, en diferentes paneles, tres jóvenes escardan las cepas sujetas por pértigas y un joven sube por una escalera a cortar los racimos[14]. Escenas parecidas se esculpieron en los sarcófagos, como el de S. Lorenzo fuori le Mura, con erotes vendimiadores, entre los zarcillos, y cestos llenos de uva, obra de la primera mitad del siglo III[15]; o el fragmento de un sarcófago judío, hallado en Roma, hoy en el Museo de las Termas, de mediados del siglo III, con tres jóvenes pisando la uva en un lenos[16]; o uno de los lados laterales del sarcófago de Santa Constanza, hoy en el Museo Vaticano, con tres erotes alados prensando la uva (generalmente los que prensan la uva llevan en la mano un cayado curvo, el *pedum* báquico). El mosto se recoge en tres recipientes[17]. En el sarcófago de los tres pastores, en la actualidad en el Museo Lateranense, erotes vendimian, transportan o pisan la uva. La fecha de esta excepcional pieza cae entre los años 370-380[18]. La bóveda de Santa Constanza en Roma está cubierta con un mosaico decorado todo él con escenas de vendimia con erotes. En dos esquinas contrapuestas, tres jóvenes pisan la uva debajo de un tejado curvo. Sostienen el *pedum* que levantan en alto. En las otras dos, una carreta tirada por bueyes transporta la uva a granel hasta el lagar[19]. Una escena de vendimia cubre el pavimento del triclinio de la Casa de Dionisio en Nea Paphos, Chipre, fechada a finales del siglo II o comienzos del siguiente[20]. En un segundo mosaico de esta misma casa[21], Icarios conduce una carreta, llena de odres de vino, tirada por bueyes. Mientras, Dioniso entrega a Acme un racimo de uvas, que simboliza la entrega del conocimiento y de la elaboración del vino. Estas dos escenas son desconocidas en los mosaicos jordanos.

---

[11] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 152-158, figs. 202-206, *id.*, *Madaba*, págs. 183-184; *id.*, *I Mosaici*, págs. 64-65, fig. 27.

[12] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 116, láms. 107-108. Sobre representaciones de esclavos en mosaicos, véase J. M. Blázquez, «Representaciones de esclavos en mosaicos africanos», *L'Africa Romana*, XII, 1996, págs. 1029-1036. Sobre las escenas rurales en los pavimentos africanos habla la autora en págs. 109-123.

[13] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 115, lám. 105; R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1971, págs. 253-258, figs. 235-238.

[14] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 114, láms. 102-104; R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, figs. 235-237.

[15] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 568, figs. 106-107.

[16] A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1972, pág. 600, fig. 1074.

[17] A. García y Bellido, *op. cit.*, págs. 711-714, figs. 1216-1218.

[18] A. García y Bellido, *op. cit.*, pág. 765, fig. 1298.

[19] A. García y Bellido, *op. cit.*, pág. 798, figs. 1367-1368.

[20] D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia, 1992, págs. 29-30.

[21] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 36-39.

Escenas de vendimia se documentan en mosaicos hispanos, como en ejemplares de Complutum[22], de Mérida[23], en el perdido mosaico de Duratón (Ávila) y en un sarcófago de Ampurias[24] con prensa. Otros ejemplos de prensa de uva o de vendimia aparecen, entre otros, en un relieve de la colección Rondamini con prensa de palanca, o la vendimia del mosaico con erotes de Piazza Armerina en Sicilia (310-330)[25], en el que erotes alados se suben a las parras con escaleras, tema que no aparece en los mosaicos del Oriente con escenas de vendimia.

En la capilla superior del sacerdote Juan en el Monte Nebo, fechada en el año 565, en el mosaico de la nave central en los dos roleos de hojas de acanto del borde, de la segunda fila, dos jóvenes llevan cestas de mimbre repletas de frutos. Los jóvenes, como siempre, llevan túnica corta y ofrecen las cestas a la figura central, que es una personificación de la tierra. En el centro de la cuarta hilera, una dama carga sobre el hombro izquierdo una cesta de frutos. La dama extiende su brazo derecho y lleva una navaja en la mano. Los frutos parecen ser granadas recién cortadas del árbol.

En la capilla inferior se vuelven a repetir los temas agrícolas, con variantes. En la parte inferior, de un gran vaso metálico colocado entre dos leonas rampantes, brotan los zarcillos que forman los roleos, entre los que se colocaron las figuras. En la segunda fila de roleos, en el borde derecho, un joven con pantalón corto camina encorvado, lleva una vara y está junto a un cesto de mimbre repleto de uvas. En el roleo central de la tercera fila se encuentra un joven, de frente, vestido con túnica corta, sujeta con un ancho cinturón con nudo en el centro; a su derecha marcha un cebú y a su izquierda camina un asno cargado de uvas. En el borde derecho del pavimento aparece como motivo decorativo un cesto de mimbre lleno de uvas[26].

La Iglesia de San Jorge se construyó en la cumbre de la acrópolis. El tapiz de la nave central es obra de los musivarios Nauma, Kyriakos y Tomas, en tiempos del obispo Elías, año 535-536. El panel central está cubierto con cuatro hileras de roleos de hojas de acanto. En la superior, el centro lo ocupa la personificación de la tierra, según reza la inscripción entre dos *karpoforoi*, que le ofrecen cestos de frutas. En la se-

---

[22] D. Fernández Galiano, *Complutum II. Mosaicos*, Madrid, 1984, págs. 171-179, láms. LXXXII-LXXXIII.

[23] E. García Sandoval, *Informe sobre las casas romanas de Mérida y excavaciones en la casa del anfiteatro*, Madrid, 1966, pág. 24, láms. XXXV-XXXVI.

[24] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, núm. 211, lám. 222. G. López Monteagudo, «Producción y comercio de aceite en los mosaicos hispanos», *L'Africa Romana*, XII, 1998, págs. 359-376. Sobre las técnicas agrícolas en los mosaicos africanos, cfr. J. M. Blázquez, «Técnicas agrícolas representadas en los mosaicos del Norte de África», *L'Africa Romana*, XI, 1994, págs. 517-528. Sobre los carros en las faenas agrícolas, cfr. M. P. García-Gelabert, «El carro como transporte agrícola en mosaicos y otras funciones plásticas de Roma y sus provincias del ámbito mediterráneo», *L'Africa Romana*, X, págs. 529-554. En un mosaico de Piazza Armerina y en un fresco de la *Domus Aurea* neroniana, carros transportan uvas. W. Dorigo, *Pittura tardoromana*, Milán, 1966, págs. 216-217, fig. 166. Esta decoración es la primera decoración musivaria parietal, con tema cristiano, según el autor. Para el mosaico emeritense con escena de vendimia y transporte en carro, véase J. M. Álvarez, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida, 1990, pág. 38, lám. 11. En el sarcófago de los tres pastores, con erotes vendimiadores, además del pisado de la uva, se representó su transporte en carretas tiradas por bueyes. A. Graben, *El primer arte cristiano*, Barcelona, 1967, pág. 259, figs. 287-288.

[25] A. Carandini, A. Ricci y M. de Vos, *Filosofiana. La villa de Piazza Armerina*, Palermo, 1982, pág. 309, fig. 188, folio XLVII, 102.

[26] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 176-178, figs. 236-237, 240, 242-243; *íd., Madaba*, págs. 193-195, lám. I; *íd., I Mosaici*, págs. 67, 141-142, fig. 29, lám. I.

gunda fila, de izquierda a derecha, dentro de sus respectivos roleos, se encuentra un joven sentado, tocando una flauta; dos pisando la uva, y un hombre conduciendo un burro transportando uva en un serón. En el roleo derecho de la tercera fila se halla un segador, composición documentada en mosaicos anteriores. En la fila inferior, un hombre captura un toro con un lazo. En un mosaico de forma rectangular de la entrada de la iglesia, por la puerta norte, un roleo está decorado con un joven cortando uvas[27].

En un mosaico de la nave central de la Iglesia del Diácono Tomás[28], situada en el valle de Uyun Musa, se representan nuevamente varias escenas dentro de roleos de vid, que ya se han documentado en otros pavimentos jordanos, como son: un joven transportando racimos de uva en una cesta, en la hilera primera; un varón conduciendo por un ramal un asno con serón al lomo, cargado de uvas, en la hilera cuarta, y un joven cortando con una podadera un racimo de uvas. En la fila siguiente, un pastor, apoyado en el cayado, con la mano derecha levantada hasta tocar la cabeza, contempla una cabra que se acerca por la derecha. Las escenas son siempre las mismas y ejecutadas con idéntico estilo, lo que prueba que debían tomarse de *copy books,* cuyas composiciones se repetían con pequeñas variantes. Algunas veces se introducen algunas diferencias, como en un pavimento de esta misma iglesia, donde un joven, semidesnudo, coge granadas de un árbol para depositarlas en un cesto.

La iglesia inferior de Kaianus, situada entre viñedos regados por el agua del valle de Uyun Musa, fue construida, y pavimentada, en tiempos del obispo Cyrus de Madaba a comienzos del siglo VI. La iglesia fue levantada en honor de Kaianus, de Abbot Rabbebus y de otras personas enterradas en dos tumbas, sobre las que se construyó la iglesia. En un roleo de hojas y de racimos de uva, un joven corta racimos, que deposita en un cesto de forma rectangular, como los anteriores, con dos grandes asas circulares a los lados; en el próximo, un varón conduce un asno cargado con un serón lleno de uvas[29]. En la iglesia superior se repiten estos mismos temas, exactamente iguales. El joven, que conduce el asno, lleva una maza sobre el hombro[30].

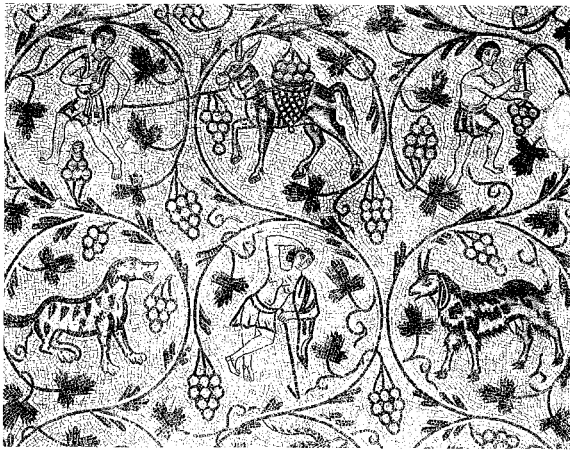
Iglesias de Umm-er-Rasas

En dos roleos de un pavimento del fuerte de Umm-er-Rasas, Castrón Nefaa, en el pavimento de la iglesia del obispo Sergio, fechado en 587-588, se representan cestos de forma alargada, de mimbre, llenos de uvas, y una prensa[31].

En la Iglesia de San Esteban, del siglo VIII, los iconoclastas cristianos destruyeron todas las figuras con escenas de caza, de agricultura y de vinicultura, repartidas en 11 filas de roleos de acanto. En alguno se entrevé todavía alguna escena, como un varón tocando la flauta y unos jóvenes pisando la uva. La actitud de los muchachos es totalmente diferente a la de las escenas similares anteriores. También había cestos repletos de uvas[32].

---

[27] M. Piccirillo, *The Mosaics,* págs. 178-179, fig. 245; *íd., I Mosaici,* núm. 62, fig. 26.
[28] M. Piccirillo, *The Mosaics,* págs. 181-188, figs. 253-256, 262-263; *íd., Madaba,* págs. 216-223, lám. III.
[29] M. Piccirillo, *The Mosaics,* pág. 189, fig. 271; *íd., I Mosaici,* pág. 70, fig. 33.
[30] M. Piccirillo, *The Mosaics,* pág. 190, fig. 275.
[31] M. Piccirillo, *The Mosaics,* pág. 208, figs. 334, 365-366; *íd., Madaba,* págs. 273-274.
[32] M. Piccirillo, *The Mosaics,* pág. 238, figs. 280, 382-383, 386; *íd., Madaba,* pág. 273.



Escenas de campo, Iglesia del diácono Tomas, Valle de Uyu Musa.
Según M. Piccirillo.

Territorio de Madaba

En un pavimento de la Iglesia de Juan Elías en el centro de Khattabiyah, al norte de Madaba, un pavimento estaba decorado con un asno cargado con un serón repleto de uvas[33].

Territorio de Philadelphia

En un pavimento de la capilla Suwayfiyah se repite esta misma composición, repartida en dos roleos contiguos de la fila quinta. En la hilera tercera, un pastor descansa relajado, con las piernas cruzadas, apoyado en el cayado, con la mano alzada hasta tocar la cabeza y el manto caído del hombro derecho. Esta actitud es un tanto original, comparada con la escena parecida de los mosaicos anteriores[34].

Territorio de Gerasa

En dos roleos de la Iglesia de San Cosme y San Damián, de 533, se encuentran dos portadores de cestos con uvas, uno sostenido en su mano derecha y el segundo apoyado en el hombro y agarrado con la mano derecha, que alza hasta la cabeza. Este segundo lleva los pies descalzos y el manto ondeando al viento. Ambos visten túnicas con mangas cortas, el segundo sin ceñidor[35].

En el centro de los roleos del mosaico del presbiterio de la capilla de Elías, María y Sorea, en el barrio este de Gerasa, crece una palmera datilera, escoltada por dos pavos reales contrapuestos y racimos de uvas. Algunos están decorados con una cesta de uvas entre dos pájaros. Un joven corta un racimo de uvas, otro carga con un cesto a hombros[36]. Los motivos de los roleos de acanto son similares a los de la Iglesia de San Juan y de otras iglesias de Gerasa, datados en la primera mitad del siglo VI. El piso de la nave es similar a los pavimentos en Rihab, que una inscripción data en la primera década del siglo VII[37].

Territorio de la Palestina Prima

Un joven vestido con amplio manto sostiene un pavo en brazos, en un roleo de hojas de vid en Zay al-Gharby, en territorio de Gadara de Perea. Su nombre era Georgios, según reza la inscripción[38].

Todos los mosaicos presentan cierta uniformidad. Todos proceden de iglesias. En todos, las faenas agrícolas o ganaderas están dentro de roleos de acanto o de vid. Las

---

[33] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 244, fig. 404.
[34] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 364, figs. 470, 474; *id.*, *I Mosaici*, págs. 84-85.
[35] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 278-279, figs. 510-511; *id.*, *I Mosaici*, pág. 84, fig. 42.
[36] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 296, fig. 572.
[37] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 296, fig. 572.
[38] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 319, 324-325, figs. 661, 680.

escenas no son muy complicadas. En este aspecto recuerdan el tapiz del mosaico del *frigidarium* de la Casa del Asno, Mosaico del Asinus Nica, procedente de Djemila, la antigua Cuicul, fechado a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente[39]. No se representan escenas rurales alrededor de las *villae* como en el citado mosaico de *Dominus Iulius* de Cartago, o en Oudna, la antigua Utthina, casa de los Laberios, fechado entre los años 160-180, o 200-220[40], no se representan casas rurales, como en estos dos mosaicos africanos o en Tabarka[41]. Tampoco se representan el laboreo de la tierra con bueyes, salvo una vez a Soel en la iglesia del obispo Sergio en Umm-er-Rasas, o el cuidado de las vides como en los citados mosaicos de Cherchel, o en la casa de los Laberios, ni a los campesinos en diferentes labores agrícolas, o la trilla de la mies, como en pavimentos de Zliten, villa de Dar Buc Ammèra, de finales del siglo I[42]. Las escenas de vendimia o de transporte de la uva son muy sencillas, pues tan sólo participa en ellas un trabajador. El transporte de la uva se realiza a hombros de esclavos o de asnos, pero no en carros, como en el mausoleo de Santa Constanza en Roma, o en Mérida. Tampoco se utilizan escaleras para alcanzar los racimos de las parras, como en el mencionado mosaico de Piazza Armerina, o de Mérida. Ni hay escenas de recogida de la aceituna, como en el mosaico del *Dominus Iulius*. Los musivarios tampoco colocaron en sus obras escenas de pastoreo con un rebaño de animales, como en la casa de los Laberios, ni ofrendas de frutos a los *domini*, como en los citados mosaicos africanos de Cartago o de Oudna. En un mosaico del Gran Palacio de Constantinopla[43] se representa a un pastor tocando la guitarra, o a un segundo ordeñando a una cabra, escenas desconocidas en estos mosaicos del Oriente, que son más tardíos que todos los citados mosaicos, más sencillos y más uniformes.

En otros roleos de los mencionados mosaicos se representan animales domésticos aislados, como dos ovejas en el pavimento de Lot y de Procopio; una cabra en Kaianus; dos ovejas y un toro en la capilla de Elías, María y Soreg; una oveja en la capilla superior del presbiterio de Juan; aves domésticas como pavos reales en la Iglesia de San Esteban y en la capilla de Elías, María y Soreg; un pavo en Zay al-Gharby; etc.

Otros animales domésticos: camellos, elefantes, cabras y avestruces

Algunas veces están presentes en los pavimentos jordanos otros animales domesticados, útiles para el hombre, como camellos y elefantes, como en la citada iglesia de Al-Khadir, donde hay un camello conducido por un hombre a pie. En el mencionado pavimento del antiguo *Diakonikon*, un varón se encuentra de pie y de frente, vestido con manto, túnica corta y pantalones, entre un camello y una cabra. Próximo a él, un hombre de raza negra, desnudo de cintura para arriba, y con falda en la parte inferior del cuerpo, conduce, con una cuerda atada al cuello, a un avestruz.

---

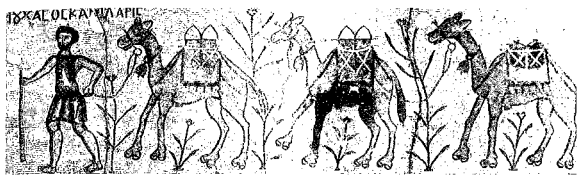
[39] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 102, láms. 185-186. Sobre el posible significado de este mosaico africano, véase D. Fernández Galiano, «Destellos tardíos de *El Asno de Oro*», *Alberto Balil in memoriam*, Guadalajara, 1990, págs. 181-209.

[40] K. M. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 51, 112, lám. 101; M. H. Fantar, *op. cit.*, págs. 108-110, 112, 140-143.

[41] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 122, láms. 111-112; M. H. Fantar, *op. cit.*, págs. 146-150; M. Ennaïfer, en M. Blanchard-Lemee, M. Ennaïfer, H. y L. Slim, *op. cit.*, pág. 171.

[42] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 17-18, 109, láms. 95-96.

[43] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, lám. LXXX.



Recua de camellos cargados, Castillo de Bosra. Según J. Balty.

Una escena parecida se repite en la iglesia superior de Kaianus, un varón, vestido de la misma manera, con manto colgado de su hombro izquierdo y con vara levantada, conduce un camello ensillado[44].

El mismo grupo, camellero y camello, decora un mosaico de Philadelphia[45]. El amor a la naturaleza es una de las mejores herencias del Mundo Antiguo dejada al Mundo Moderno. Este amor por la naturaleza está bien documentado, también, entre los griegos. Baste recordar la frase de Platón, en *Critias*, 107b-d: «los pintores, al representar la tierra, las montañas, los ríos, los bosques, el cielo y todo lo que los rodea...». Se trata de un amor al campo que queda bien patente en pinturas y en otras manifestaciones artísticas desde antiguo en el Imperio Romano.

Un claro ejemplo de ello es el *Ara Pacis*, monumento inaugurado en el año 9 a.C., las representaciones de Tellus, en compañía del aire y del agua, y en Cartago, las mismas figuras[46], algunos paisajes idílicos[47], como las pinturas de la mansión de Augusto en el Palatino; de Boscoreales en Boscotrecase; muchas pinturas mitológicas, como los paisajes de la *Odisea*, halladas en el Esquilino, en Roma, copias hechas en Roma en los años 50-40 a.C., de originales alejandrinos de alrededor del año 150 a.C.[48] de

---

[44] M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 191, fig. 277. Un camello cabalgado por dos niños, conducido por un camellero, se representó en uno de los mosaicos del peristilo del palacio imperial de Constantinopla (W. Dorigo, *op. cit.*, pág. 270, lám. XLI; A. Grabbar, *La edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*, Madrid, 1966, págs. 105-106, fig. 108; F. Cinok, *Mosaics in Istambul*, Estambul, 1998, pág. 27, fig. 16). Sobre la fecha de estos mosaicos, muy discutida, véase J. M. Blázquez *et al.*, «El museo de mosaicos del gran palacio de Bizancio», *Revista de Arqueología*, 95, 1989, págs. 29-35. Sobre los esclavos en escenas rurales, véase J. M. Blázquez, «Representaciones de esclavos en mosaicos africanos», *L'Africa Romana*, XII, págs. 1029-1033. Sobre los camellos en el arte y vida de Roma, véase J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, Londres, 1973, págs. 137-141. A los elefantes se refiere la autora en págs. 32-54, a las cabras en pág. 167 y a los avestruces en págs. 236-240. El transporte, desde los puertos de Cartago o Alejandría, de animales exóticos, como elefantes, avestruces, rinocerontes, etc., está magníficamente representado en los mosaicos de Piazza Armerina (A. Carandini, A. Ricci y M. de Vos, *op. cit.*, págs. 197-230, figs. 114-130).

[45] M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 261-264, fig. 456. Camellos se representan en diferentes actitudes en el Génesis de Viena (A. Grabbar, *L'età de oro de Giustiniani. Della morte di Teodosio all'Islam*, Milán, 1966, pág. 198, figs. 217-218, 223).

[46] A. García y Bellido, *Arte Romano*, pág. 208, fig. 293.

[47] A. García y Bellido, *Arte Romano*, págs. 223-225, figs. 326-327.

[48] A. García y Bellido, *Arte Romano*, págs. 219-220, figs. 318-320; R. Bianchi Bandinelli, *Roma, en centro del Poder*, Barcelona, 1970, págs. 116-117, fig. 119. Este amor por la naturaleza queda bien patente en los grandes paisajes del valle del Nilo con una pintura muy variada y realista de la vida de las orillas. El arte musivario representó dos veces grandes paisajes del valle del Nilo, como en el mosaico de Palestina,

la villa de Livia sobre el Palatino, de la Villa ad Gallinas o de Agripina Portunus[49]; en los mosaicos con escenas de campo del Museo de las Termas de Roma[50], fechado hacia el año 270.

fechado recientemente entre los años 120-110 a.C. (P. G. P. Meyboon, *The Nile Mosaics of Palestina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden, 1955), que según este autor es una pintura detallada de Etiopía y de Egipto en tiempo de la inundación del río, construido a la manera de una pintura topográfica. Las diversas escenas son incoherentes. Ilustran los ritos y las fiestas de la ilustración. Un segundo paisaje de la variada vida de las orillas del Nilo estaba soberbiamente expresado en un mosaico de El Alia, África Proconsular, datado entre los años 120-130 (H. Slim y H. Fantar (eds.), *op. cit.*, págs. 128-131; K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 20, 48, 110, lám. 6]. En una pintura pompeyana, los pigmeos se dedican a la caza en aguas del Nilo. Es una pintura de una gran vis cómica (A. Maiuri, *op. cit.*, págs. 111-114).

[49] A. García y Bellido, *Arte Romano*, págs. 225-227, figs. 334-335; R. Bianchi Bandinelli, *Roma, el centro del Poder*, págs. 125-127, figs. 130-131, 133, 136, 146.

[50] A. García y Bellido, *Arte Romano*, pág. 601, fig. 1075.

CAPÍTULO XIII

Arte provincial de la Gallaecia romana

El noroeste hispano[1], tierra rica en oro[2], fue conocido por los romanos en el año 137 a.C., cuando D. Iunius Brutus, cónsul del año 138 a.C., fue enviado a Hispania, muerto Viriato, contra las bandas, que siguiendo el ejemplo del caudillo lusitano, recorrían y devastaban Lusitania, en la región comprendida entre los ríos Tajo, Lethes, Duero y Betis. D. Iunius Brutus marchó contra las ciudades, en cuya defensa las mujeres luchaban junto a los hombres. El general romano atravesó el Duero, penetrando en Gallaecia, y llegó hasta el Lethes, hoy Limia, llamado por los escritores latinos «río del olvido» (Sall., *Hist.*, 3.44; Liv., *Per.*, 55; Mela, 3.10; Flor., 1.33.12; Plut., *Quaest Rom.*, 39), río que regaba el territorio de los limicos. A continuación penetró hasta el río Minion, actual Miño, en cuyo territorio luchó contra los bácaros, que combatían, igualmente, junto a sus mujeres, que al ser apresadas, unas se suicidaban y otras degollaban a sus hijos. Después se dirigió contra Talábriga, ciudad que se había entregado varias veces a los romanos y otras tantas había hecho defección. Finalmente, D. Iunius Brutus marchó a Roma (App., *Iber.*, 73-75).

El geógrafo griego Estrabón, contemporáneo de Augusto, en el libro tercero de su *Geografía*, que es la base de la etnología de los pueblos de la Hispania Antigua, escribe (3.3.3) que algunos autores llaman a los galaicos también lusitanos y que por la parte oriental limitan con los astures y los celtíberos. Según Estrabón (3.3.4), la región es rica y regada por ríos grandes y pequeños, que proceden del Oriente y corren paralelos al Tajo. La mayoría de estos ríos son navegables y tienen placeres de oro. Los más conocidos son el Mundas, actual Mondego, y el Vacua, actual Vouga, que es navegable en corto trecho. Estrabón menciona los dos ríos ya citados por Apiano, el Lethes y el Minion, llamado también Baniis, navegable en unos 800 estadios. Añade el geógrafo griego que en la desembocadura de este río hay una isla con dos muelles, en los que pueden atracar los barcos. Los ríos están encajonados entre orillas altas, que pueden contener las mareas ascendentes. Los últimos pueblos de Gallaecia eran los ártabros (Str., 3.3.5), que habitaban cerca del cabo Nerión (Finisterre) en la zona

---

[1] A. Rodríguez Colmenero, *Galicia meridional romana*, Valencia, 1977; *id.*, *La red viaria romana del sudeste de Galicia*, Valladolid, 1972; G. Pereira, *Estudos de cultura castrexa e de Historia Antiga de Galicia*, Santiago de Compostela, 1983; A. Tranoy, *La Galice romaine. Recherches sur le nord-ouest de la péninsule ibérique dans l'Antiquité*, París, 1981; C. Torres, *La Galicia romana*, La Coruña, 1982.

[2] A. Blanco, *Arqueología gallega*, Vigo, 1998, págs. 23-47, 73-227; B. Pérez Outeiro, «De ourivexari a castrexa. I Arracadas», *Boletín Auriense. Anexo I*, Orense, 1982; F. J. Sánchez-Palencia *et al.*, *El oro y la orfebrería prehistórica de Galicia*, Lugo, s.a.

comprendida entre las rías de Coruña, Betanzos y El Ferrol. Los ártabros tenían sus ciudades aglomeradas en la bahía.

Gallaecia y el reclutamiento militar

Gallaecia fue tierra de reclutamiento de soldados para el ejército romano de época imperial, citados en diferentes partes del Imperio, aunque sus componentes no debían proceder ya de los lugares de origen de las cohortes, como en Germania las cohortes Asturum y Callaecorum[3]; I Lucensium Hispanorum Pia Fidelis[4], V Bracaraugustanorum Equitata (?)[5]. En Raetia y Noricum: III Bracaraugustanorum Equitata (?)[6] y V Bracaraugustanorum[7]. En Dalmatia y Panonia: I Asturum et Callaecorum[8], I Lucensium Equitata[9] y V Callaecorum Lucensium[10]. En Moesia y Dacia: I Bracaraugustanorum Equitata[11], II Bracaraugustanorum Equitata[12] y II Lucensium[13]. En África: I Asturum et Callaecorum[14] y I Bracarum[15]. En Britania: I Augusta Bracarum[16] y III Bracaraugustanorum[17]. En Oriente: III Bracaraugustanorum[18], I Lucensium Equitata[19] y IV Callaecorum Lucensium[20].

Gallaecia[21], al igual que el territorio de los astures[22], fue famosa en época romana por las explotaciones mineras de oro abiertas hasta finales de la dinastía de los Severos, en que dejaron de ser rentables.

---

[3] J. M. Roldán, *Hispania y el ejército romano. Contribución a la historia social de la España Antigua*, Salamanca, 1974, págs. 65-66.

[4] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 77-78.

[5] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 78.

[6] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 80-81.

[7] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 81.

[8] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 94-96.

[9] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 98-99.

[10] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 100.

[11] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 107-109.

[12] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 109.

[13] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 119-121.

[14] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 124-126.

[15] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 126-127.

[16] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 139-140.

[17] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 140.

[18] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 146-147.

[19] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], págs. 150-151.

[20] J. M. Roldán, *op. cit.*, [n. 3], pág. 151.

[21] F. J. Sánchez-Palencia, *La explotación del oro de Asturias y Gallaecia en la Antigüedad*, Madrid, 1983. Tesis doctoral inédita, trabajo fundamental. *Íd.*, «La explotación prerromana del oro del Noroeste de la Península Ibérica», *Boletín Auriense*, XIII, Orense, 1983, págs. 31-67. J. M. Luzón, F. J. Sánchez-Palencia *et al.*, *El Caurel*, Madrid, 1982.

[22] J. M. Blázquez, *Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad*, Madrid, 2000, págs. 410-460; *íd.*, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1978, págs. 182-202, 253-319, 359-364; *íd.*, *Historia económica de España*, Madrid, 1978, págs. 21-42, 85-98, 114-156, 242-247; *íd.*, *Historia de España II. España Romana I*, Madrid, 1982, págs. 298-319, 365-382, 425-436, 525-529; *íd.*, *La España Romana*, Madrid, 1996, *passim*; C. Domergue, «Introduction a l'étude des mines d'or du Nord-Ouest de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité», en *Legio VII Gemina*, León, 1970, págs. 255-286; *íd.*, «A propos de Plinie Naturalis Historia, 33.76-78, et pour illustrer sa description des mines d'or romaines d'Espagne», *AEspA*, 45-47, 1972, págs. 499-548; C. Domergue y G. Hérail, *Mines d'or de Valduerna*, Toulouse, 1978; C. Domergue y T. Martin, *Minas de oro romanas de la provincia de León*, II, Madrid, 1977; C. Domergue y P. Sillières, *Minas de oro romanas de la provincia de León*, I, Ma-

La importancia de Gallaecia para Roma queda bien patente en la creación de la Provincia Hispania Nova[23].

La asimilación de la cultura romana en el noroeste no fue tan débil como hace años se creía, comparada con otras regiones de Hispania, como la Bética[24] y la mayor parte de la provincia Tarraconense, apoyada esta idea en la baja calidad de la mayoría de las inscripciones[25] y la falta general de escultura.

La ciudad de Gallaecia que asimiló mejor la cultura romana fue Lucus Augusti, que ha dado algún mosaico mitológico de calidad[26].

Esculturas de Gallaecia

Gallaecia ha dado algunas esculturas, buen exponente del arte provincial romano en el noroeste hispano, que es lo que examina este trabajo.

La primera pieza que es necesario recordar es el grupo escultórico que representa a Dioniso desnudo, de pie, apoyado en el sátiro Ampelos, hallado en Mourazos, labrado en mármol, hoy en el Museo de Orense. La escultura se encuentra muy deteriorada en su superficie, faltando la cabeza, por lo que es imposible conocer bien su calidad artística, pero debía ser buena[27].

La segunda pieza importante es la cabeza femenina del Museo de Lugo[28], también muy erosionada, que se ha supuesto era una imagen de Afrodita. El peinado, la forma de los ojos, pequeños y almendrados, y la boca, con labios cerrados, se documentan en la estela funeraria con dos mujeres de Aquileya, hoy en el Museo Nazionale de Aquileya[29].

Estelas funerarias

Es original la estela de Villar de Sarriá, hoy conservada en el Museo de Pontevedra, con relieve por ambas partes. En el anverso se esculpieron dos figuras togadas, que representan, probablemente, un matrimonio. Ambas cabezas se encuentran muy

---

drid, 1977; F. J. Sánchez-Palencia, «La mano de obra en la minería romana del noroeste peninsular», en *I Congreso de Arqueología Peninsular*, IV, Oporto, 1994, págs. 243-256, *id., La zona arqueológica de Las Médulas*, León, Salamanca, 1996; F. J. Sánchez-Palencia y M. D. Fernández-Posse, *La corona y el castro de Corporales. Truchas (León). Campañas de 1978 a 1981*, Madrid, 1985; F. J. Sánchez-Palencia y L. C. Pérez, «Los yacimientos auríferos de la Península. Posibilidades de explotación en la Antigüedad», en *El oro en la España prerromana*, Madrid, 1989, págs. 16-23.

[23] G. Alföldi, *Provincia Hispana Nova*, Heidelberg, 2000. Época de Caracalla.

[24] S. Keay (ed.), *The Archaeology of Early Roman Baetica*, Portsmouth, 1998.

[25] G. Pereira, *Corpus de inscripciones romanas de Galicia. I. Provincia de A Coruña*, Santiago de Compostela, 1991; G. Baños, *Corpus de inscripciones romanas de Galicia*, Santiago de Compostela, 1999; A. Rodríguez Colmenero, *Aquae Flaviae. I. Fontes epigraficas da Gallaecia meridional interior*, Chaves, 1997; A. Rodríguez Colmenero y A. Gasperini (coords.), *Saxa scripta. Actas del simposio internacional sobre inscripciones rupestres de época romana*, La Coruña, 1996.

[26] A. Rodríguez Colmenero (coord.), *Lucus Augusti. El amanecer de una ciudad*, La Coruña, 1996.

[27] F. Acuña, «Las formas del arte provincial romano en Galicia», en AA.VV., *La romanización de Galicia. Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos*, 16, 1976, pág. 88, láms. VII-VIII. Sobre las creencias de los pueblos hispanos, véase J. M. Blázquez, *Primitivas religiones ibéricas II. Religiones prerromanas*, Madrid, 1983, págs. 765-768.

[28] F. Acuña, *op. cit.*, [n. 27], pág. 88, lám. XV.

[29] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1989, pág. 115, fig. 108.

destruidas. Las dos figuras doblan el brazo derecho sobre el pecho y brazaletes adornan las muñecas del varón[30]. Este tipo de relieve funerario es bien conocido en el arte romano. Baste recordar las estela funeraria de la familia Longidienus, hallada en Ravena, hoy en el Museo de la ciudad[31]. El relieve galaico es difícil de fechar, al haberse perdido la parte delantera de la cabeza. Su fecha debía caer a finales de la República. En Ravena y en la llanura del Po, este tipo de estelas de hombres y de mujeres perviven mucho tiempo, por lo que el relieve de Gallaecia puede ser de fecha posterior. La pareja superior de la citada estela de Ravena tiene los pliegues de la toga semejantes a los del relieve de la estela de Villar de Sarriá, moda que era frecuente en los varones de las estelas funerarias, como lo prueban las estelas con dos esposos, una hallada en la Via Statilia de Roma, conservada hoy en el Palazzo dei Conservatori, de época del segundo triunvirato, y la segunda de Marcus Vergileus Eurysaces y de su esposa, Atista, de finales del siglo I a.C. Nos inclinamos para estas piezas por una fecha de finales de la República o de los comienzos del Imperio, apoyados en que los pliegues de la toga de los difuntos sobre el pecho son diferentes. Otros paralelos son la estela de Ignatia entre troncos de papiros, hallada en Rimini, en la actualidad en el Museo Comunale[32], del siglo I; las estelas de Módena de la familia de Caius Salvius, en el Museo Lapidario[33].

En el anverso de la estela de Villar de Sarriá se representa un barco de vela, que transporta otro personaje sentado. Debajo de la nave nada un delfín. En el ángulo superior derecho, el artesano esculpió un águila[34]. La proa de la nave termina en prótomo de caballo. Se ha interpretado este relieve como Ulises y las sirenas, interpretación que no parece segura, al no estar representados ni Ulises ni las sirenas. La leyenda de Ulises y las sirenas está bien representada en el arte antiguo. Baste recordar unos cuantos mosaicos del norte de África, mosaicos de Dougga, la antigua Thugga[35], datados a mediados del siglo III; de Cartago[36], de finales del siglo III o comienzos del siguiente; de Chelba[37]; de Haidra, la antigua Ammaedara[38]; de Thina, la antigua Thaenae[39], de finales del siglo III; de Útica, del siglo II o III[40]; y de Ameixoal (Lusitania)[41]. La presencia del águila señala el carácter fúnebre de la escena. Posiblemente refuerza el sentido funerario señalado en el anverso de la estela por la presencia del matrimonio. El carácter fúnebre del águila está bien documentado en el arte romano. Baste recordar unos cuantos ejemplos. Dos águilas están colocadas en las esquinas superiores en la apoteosis de Antonino y de su esposa Faustina, de la base de la columna de Antonino Pío, hoy en el Cortile de la Pigna en el Vaticano[42].

[30] F. Acuña, *op. cit.*, [n. 27], pág. 88, lám. XVII.
[31] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, Madrid, 1969, págs. 86-87, fig. 96.
[32] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, [n. 31], pág. 114, fig. 97.
[33] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, [n. 31], pág. 114, fig. 101.
[34] F. Acuña, *op. cit.*, [n. 27], pág. 88, lám. XVIII.
[35] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, págs. 42-43, lám. 15; págs. 146-147. El tema reaparece en 11 sarcófagos contemporáneos.
[36] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, [n. 35], pág. 254.
[37] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, [n. 35], pág. 255.
[38] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, [n. 35], pág. 361.
[39] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, [n. 35], pág. 273.
[40] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, [n. 35], pág. 276.
[41] J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1996, págs. 405-406.
[42] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, [n. 31], págs. 286-288, fig. 321.

En la apoteosis de Claudio del Museo del Prado, el busto del emperador Claudio, según un dibujo del siglo XVII, se encontraba sobre un águila que se disponía a emprender el vuelo[43]. En la apoteosis de Tito, en la bóveda del arco de Tito en Roma, el emperador está sentado detrás de un águila[44]. Un águila se soltaba en los funerales de los emperadores, según Herodiano (4.2.11). El carácter funerario del águila queda bien patente en varias estelas coronadas por el águila, como la estela de un centurión de los pretorianos, hallada en Roma, hoy en el Museo Vaticano[45], de época de los Severos, o en la estela de Alba Iulia, en la actualidad en el Museo Regional[46]. Una gran águila corona una estela de Tricio (La Rioja), debajo de una gran corona, símbolo de la victoria sobre la muerte[47]. La presencia del águila en los monumentos funerarios indica la idea de la apoteosis, bien patente en la basa de Antonino y de Faustina, de los relieves de Claudio y de Tito y en el camafeo de Caracalla de la Biblioteca Municipal de Nancy, con el emperador detrás de un águila de gran tamaño[48].

Los griegos creían en un viaje en barco a la ultratumba, conducido por Caronte[49], y los etruscos creían generalmente en un viaje a caballo acompañado de Caronte[50]. En Paestum, en las tumbas pintadas en el período lucano, también se pintó un Caronte alado, recibiendo a una dama en su barca[51]. Las islas de los afortunados o Campos Elíseos cantados por Homero *(Od.,* IV, 560-569) presuponen un viaje en barco, como se deduce de Plutarco *(Sert.,* 2), al referirse al viaje de Sertorio a unas islas enfrente de la costa de Mauritania, llamadas «afortunadas», o islas de los bienaventurados[52]. Homero describe los Campos Elíseos, descripción que coincide con la de Plutarco.

Estrabón (3.2.13) igualmente conoce unas islas de los bienaventurados, no lejos de Mauritania. El geógrafo griego escribe que Homero tuvo la idea de colocar aquí (en las costas meridionales de Iberia) la mansión de las almas piadosas y los Campos Elíseos en los que Radamante era el juez de los muertos, junto a Minos.

En Corgo se recogió una estela, con un busto de varón vestido, dentro de una sencilla hornacina. Probablemente se trata de un retrato. El varón lleva el pelo corto, los ojos son redondos, la nariz ancha, la boca es alargada y grande y el rostro es de forma oval[53]. Esta pieza sigue un modelo de estela dentro de hornacina, bien docu-

---

[43] M. A. Elvira y S. Schröder, *Guía de escultura del Museo del Prado,* Madrid, 1991, pág. 220, E. 255.

[44] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.,* [n. 31], págs. 213-214, fig. 241.

[45] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.,* [n. 31], pág. 70, fig. 65.

[46] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.,* [n. 29], pág. 127, fig. 114.

[47] J. C. Elorza, *Esculturas romanas de La Rioja,* Logroño, 1975, pág. 61.

[48] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.,* [n. 29], pág. 22, fig. 18.

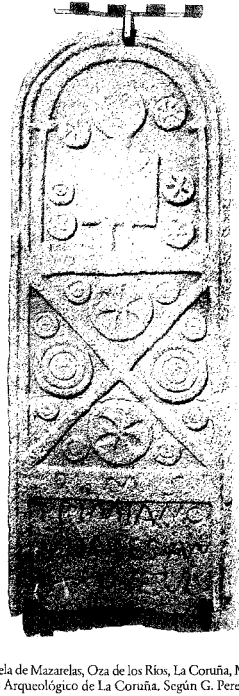
[49] F. Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte,* Madrid, 1995.

[50] F. de Ruyt, *Charun. Démon étrusque de la mort,* Bruselas, 1934; J. M. Blázquez, *Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas,* Madrid, 1977, págs. 114-158; F. Roncalli, «Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Étrurie», en F. Gaultier y D. Briquel (eds.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque,* París, 1997, págs. 37-84.

[51] P. Zevi, *Paestum,* Nápoles, 1990, pág. 246; R. Bianchi Bandinelli y A. Giuliano, *Los etruscos y la Italia anterior a Roma,* Madrid, 1974, pág. 263, fig. 274; A. Pontrandolfo y A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum,* Módena, 1992, págs. 125-126, 326-327.

[52] A. García y Bellido, *La Península Ibérica en los comienzos de su historia,* Madrid, 1953, págs. 229-234; M. Martínez, *Las Islas Canarias, de la Antigüedad al Renacimiento. Nuevos aspectos,* Santa Cruz de Tenerife, 1996, págs. 36-46; *id., Canarias en la mitología,* La Laguna, 1995, págs. 23-52; F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains,* París, 1996, págs. 52-53, n. 2; 126, 185, n. 4; 192, 198, 285, 346, se les imaginaba también en la luna o en el cielo.

[53] F. Acuña, *op. cit.,* [n. 27], pág. 89, lám. XIX.



Estela de Mazarelas, Oza de los Ríos, La Coruña, Museo Arqueológico de La Coruña. Según G. Pereira.

mentado en la capital de Lusitania, Augusta Emérita[54].

En Ciudadela (La Coruña), un Dióscuro con *pileus* sobre la cabeza, de pie, se esculpió delante de un caballo. En la mano izquierda sostiene un objeto triangular difícil de identificar, quizás se trate de una lanza. A la derecha de la cabeza se encuentra una estrella y en las esquinas superiores un zarcillo con racimo de uvas. Se conserva en el museo de la catedral de Santiago[55]. La inscripción dice: «D(is) M(anubus) s(acrum) / Iulio Seve/riano anno(rum) / XLVII memo/riam posuit / coniugi ka/rissimo Pl/acidia Lupa / defuncto in / valle Mini.»

En esta estela, el Dióscuro tiene carácter funerario, como es frecuente en los sarcófagos romanos. Baste recordar el sarcófago del Baptisterio de Florencia, con los Dióscuros en las esquinas de la escena central, de época de los Antoninos[56].

En la estela de Brandomil[57] (La Coruña), hoy en la casa rectoral de S. Cosme de Antes, Brandomil, se representan en la parte superior una medialuna y unas arcadas, símbolo muy frecuente en las estelas de la Meseta castellana y del noroeste[58]. A continuación se ha colocado la siguiente inscripción: «D(is) M(anibus) s(acrum) / p(osuit) M(ater?/na Ma/ximo a/nnoru/m LIII.»

Debajo de la inscripción se encuentra un hombre desnudo, colocado de frente, con los brazos en jarras y el sexo bien marcado.

[54] T. Nogales, *El retrato privado en Augusta Emérita*, Badajoz, 1997, págs. 88-90, lám. LIV, a-d; LV, a-c, segundo tercio del siglo III; págs. 93-96, láms. LVIII, a-b-LIX, a-b, siglos II-III; págs. 100-104, láms. LXX, a-LXXIV, a-c, Augusto-Tiberio; págs. 111-117, láms. LXXII-LXXVI, a, siglos II-III; págs. 156-160.

[55] G. Pereira, *op. cit.*, [n. 25], págs. 99-100.

[56] A. García y Bellido, *Arte romano*, Madrid, 1972, pág. 121; F. Cumont, *op. cit.*, [n. 52], págs. 64-103.

[57] G. Pereira, *op. cit.*, [n. 25], pág. 121.

[58] Sobre los signos astrales en las estelas hispanas: A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, págs. 328-334. Sobre las creencias astrales: J. M. Blázquez, *Primitivas religiones ibéricas II. Religiones prerromanas*, Madrid, 1983, págs. 209-276. Sobre el significado de los astros en las estelas hispanas: A. García y Bellido, *op. cit.*, [n. 58], págs. 334-337; F. Cumont, *op. cit.*, [n. 52], págs. 79, 94, 208 n. 1 y 318 n. 3, opina que el sol y la luna recibían a los muertos y eran símbolos de eternidad.

La estela de Mazarelas, Oza de los Ríos (La Coruña), en la actualidad en el Museo Arqueológico de La Coruña[59], es una de las más originales. En la parte superior se representa al difunto rodeado de seis signos astrales circulares, tres a cada lado. El varón tiene una gran cabeza, en la que apenas están señaladas la boca, la nariz y los ojos. El cuerpo es de forma rectangular. La parte central de la estela está ocupada por una gran aspa, entre cuyos brazos se encuentran dos discos con rosetas en el interior, la superior y la inferior; en los dos brazos laterales se han esculpido anillos concéntricos. Todas van acompañadas de discos concéntricos de menor tamaño. Todos estos discos, que aparecen frecuentemente en otras muchas estelas, tienen, muy probablemente, sentido funerario y presuponen una concepción astral de la ultratumba[60]. En la parte inferior, la inscripción dice: «D(is) M(anibus) s(acrum) / Primiano / Vitales (sic) an(norum) / LXXV tetulu(m) (sic) / filio [s]u[o] feci(t).»

En la estela hallada en Miráns[61] (Araño, Rianxo, La Coruña), conservada en el Museo de Pontevedra, en la parte superior se esculpió un hombre en actitud de caminar. Tiene el cuerpo rectangular, con la mano derecha apoyada en la cadera y la izquierda tocando la cabeza, que es grande, con la nariz bien señalada. Debajo se encuentran dos filas de tres arcos. A continuación sigue la inscripción: «Di(b)us M(anib)us / pos(u)it [m]e[m]/oria(m) su(o) / coniu[g](i) / D O I R A V / annor(um) / XXX O V T E / P I V S V N E.»

Antropónimos hispanos con el radical *Doi-, Dovi-* están bien atestiguados en la onomástica hispana del área céltica, principalmente en los *Conventus Asturum* y *Cluniensis*. Sin embargo, es desconocido en Gallaecia[62].

En la provincia gallega de Pontevedra también hay estelas con figuras humanas. El grupo más importante procede de Vigo. En una estela[63] se representan dos damas, de cuerpo rectangular y cabezas redondas, con ojos, nariz y boca ligeramente señalados, en el interior de una hornacina, al igual que en todas las estelas anteriores. Siguen dos arcos, interpretados generalmente como puertas de ultratumba, y a continuación viene la inscripción: «D(is) M(anibus) s(acrum) / Pub(ius) Ursus / Pub(liae) matri / et Pester(a)e / c(uravit) f(aciendum) / an(norum) XXXV.»

En la estela de Rufina, puesta por su hija Severa, en la parte superior, dentro de una hornacina aparece un círculo con cruz en el centro, posible representación del sol y, debajo, la luna. Ambos astros van unidos en multitud de estelas hispanas de Gallaecia y de la Meseta, siempre dentro de hornacina. En el centro hay una figura humana, vestida con túnica, de pliegues verticales, que apoya las manos en la cintura. Está colocada de frente, como en el resto de las estelas[64]. En la parte inferior, la inscripción dice: «D(is) M(anibus) s(acrum) / p(osuit) Severa / matri Ru/finae.»

Una estela de Vigo es de gran originalidad. En la parte superior se esculpieron una roseta dentro de un círculo, que representa el sol; debajo se halla la luna, entre dos rosetas, que simbolizan los planetas. El centro está ocupado por dos hornacinas

---

[59] G. Pereira, *op. cit.*, [n. 25], págs. 169-170.

[60] J. M. Blázquez, *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, 1975, págs. 182-186. Sobre las representaciones astrales en estelas, pág. 183.

[61] G. Pereira, *op. cit.*, [n. 25], págs. 205-206.

[62] M. L. Albertos, *La onomástica personal primitiva de Hispania Tarraconense y Bética*, Salamanca, 1966, págs. 101-109; *id.*, *La onomástica personal indígena del noroeste peninsular (astures y galaicos), Actas del III Coloquio sobre Lenguas y Culturas Paleohispanas. Lisboa. 1980*, Salamanca, 1985, págs. 282-283.

[63] G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], págs. 117-118.

[64] G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], pág. 121.

con figuras humanas, colocadas de frente y de pie. La figura de la derecha posee un cuerpo de forma rectangular y dobla el brazo izquierdo sobre el pecho; tiene una gran cabeza, con los ojos, la nariz y la boca señalados. La figura de la izquierda sostiene un racimo de uvas y lleva una crátera sobre la cabeza[65]. La presencia de la vid y de la crátera da un carácter dionisiaco al relieve. Dioniso es un dios muy vinculado a la ultratumba[66]. La inscripción está partida, pero a pesar de ello puede leerse: «D(is) M(anibus) s(acrum) / Ursa Se/v[era...] / ...»

En una estela hallada en Vigo y conservada como las anteriores en el Museo de Vigo se esculpieron el sol, como disco con cruz en el centro, y la luna sobre un pivote, y, en el interior, siempre dentro de una hornacina, una figura humana con las manos sobre el pecho. La forma del cuerpo, en su parte inferior, es acampanada[67].

Cabe recordar, finalmente, otra estela, procedente también de Vigo, con dos figuras humanas dentro de una hornacina. Las cabezas son grandes, con los ojos y la boca ligeramente señalados, como siempre. La forma del cuerpo es rectangular. La figura del lado izquierdo dobla los brazos sobre el vientre. La de la derecha cae los brazos a lo largo del cuerpo, señalado con rayas[68]. Todas las estelas de Vigo pertenecen a un mismo taller.

El arte de estas estelas es bárbaro. Todas las figuras humanas están en posición frontal. El relieve es plano. En la cabeza se señalan ligeramente los ojos, la nariz y la boca, faltando las orejas. Es un arte que se podría calificar de primitivo, pero es característico del noroeste y de alguna otra región de Hispania, y en algunos aspectos, como la frontalidad, típico del arte romano de finales de la Antigüedad. La mayoría de estas estelas se fechan en los siglos II y III. La idea de la figura humana, así como la lengua y el formulismo funerario, son recibidos de fuera de la región y debidos a influjo romano, no son típicos del noroeste.

En Aquae Flaviae se hallaron cinco estelas antropomorfas. Una de ellas es sólo una cabeza, toscamente labrada, plana y en posición frontal[69]. Este tipo de figuras humanas, con las mismas características estilísticas[70], es propio del taller de Cameros y de Tricio (La Rioja), de mejor calidad este último, y también del Conventus Cluniensis y Caesaraugustano: Villaventín[71], con tres figuras humanas, de Santa Cruz de Campezo (Álava)[72]; de Aguilar de Codes (Navarra)[73]; Urbiola (Navarra)[74]; Marañón (Navarra)[75].

---

[65] G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], pág. 133. En las estelas de Navarra muy frecuentemente se representan hojas de vid y zarcillos. F. Marco, «Las estelas decoradas de época romana en Navarra», *Trabajos de Arqueología Navarra*, I, 1979, págs. 205-250.

[66] R. Turcan, *Les sarcophages romaines à representation dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, 1966; F. Matz, *Die dionische Sarkophage*, Berlín, 1998.

[67] G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], pág. 141.

[68] G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], pág. 149; De Julia, *Étude epigraphique et iconographique des stèles funeraires de Vigo*, Heidelberg, 1971. Otra estela con figura humana es la de la Península de Morrazo (Pontevedra) (G. Baños, *op. cit.*, [n. 25], pág. 99), dedicada a la memoria de Purinca, antropónimo frecuente en la onomástica. Todas estas estelas han sido estudiadas por A. Rodríguez Colmenero, *Arte prehistórico y romano*, La Coruña, 1995, págs. 374-412.

[69] A. Rodríguez Colmenero, *op. cit.*, [n. 25], págs. 65-268.

[70] J. C. Elorza, *op. cit.*, [n. 47], págs. 49-55, 63, 66-67.

[71] F. Marco, *Estelas decoradas de los Conventus Caesaraugustano y Cluniense*, Zaragoza, 1978, pág. 163, n. 248.

[72] F. Marco, *op. cit.*, [n. 71], pág. 190, A59, fig. 25.

[73] F. Marco, *op. cit.*, [n. 71], pág. 191, n. 2, fig. 26.

[74] F. Marco, *op. cit.*, [n. 71], pág. 198, n. 38, fig. 30.

[75] F. Marco, *op. cit.*, [n. 71], págs. 196-197.

Estelas de togados, de características artísticas similares, están diseminadas por toda Hispania[76].

Este grupo de estelas con decoración humana es completamente distinto al de Lara de los Infantes (Burgos)[77]. En otras estelas, la figura humana es una sencilla silueta o queda reducida a la cabeza silueteada, como en estelas de Soria, de La Rioja, de Navarra, de Álava, de Lérida, con cuerpo rectangular[78]. Este último tipo de estelas también se documenta en Ruesca (Palencia), Moarves (Palencia), Burial (Burgos)[79].

Se cierra este trabajo sobre las estelas del noroeste hispano con dos de las mejores piezas que ha dado la región. Las dos proceden de Lucus Augusti. La primera se encontró en el pueblo de Crecente. La estela se divide en dos partes. Dentro de la hornacina se encuentran cuatro figuras humanas, esculpidas en bajorrelieve. Posiblemente se trata de una familia. Al fondo se encuentra, de pie y colocado de frente, un varón, que viste túnica, peina el cabello corto y apoya la mano derecha en el hombro de la figura que está delante de él. La mano izquierda sujeta un objeto difícil de identificar. En el centro se encuentra el matrimonio, también colocado de frente. La matrona, sentada en el lado derecho del espectador, sostiene en brazos a un niño. El peinado lleva bucles. Un collar de perlas o abalorios le ciñe el cuello. Viste túnica de manga corta, que deja el antebrazo izquierdo al descubierto. Sobre la túnica, que desciende hasta los pies, viste un manto. El niño o niña viste también túnica corta, que deja el antebrazo desnudo. La muñeca del brazo derecho, al igual que la de su padre, va adornada con doble pulsera. La mano derecha agarra un aro y la izquierda una bola. Como su padre, lleva un collar al cuello. La figura de la izquierda es un varón, sentado y vestido también con túnica, que apoya sus manos sobre las rodillas. Debajo de un baquetón asoman los pies de las tres figuras. La inscripción dice así: «APANA AMBO/LLI F CELTICA / SVPERTAM / MIOBRI / AN XXV S S E / APANVS FR F C.»

Los antropónimos Apana, Apanus y Ambollus están recogidos en los citados estudios de onomástica hispana de M. L. Albertos. En la inscripción se menciona el lugar de origen de la difunta, los celtici supertamarici, que habitaban en las tierras septentrionales del río Tamaris, hoy Tambre. Sigue esta estela un prototipo bien documentado en el Imperio Romano, como en estelas de Burdeos[80], con matrimonio con dos hijos. Se ha fechado esta estela en los primeros decenios del siglo I. La escena de esta estela es única en la iconografía hispana.

---

[76] A. García y Bellido, «Sobre un tipo de estela funeraria de togado bajo hornacina», *AEspA*, XL, 1967, págs. 110-120. Estas estelas no sólo son propias de zonas que han asimilado poco la cultura romana, sino de regiones plenamente romanizadas como Peal del Becerro, Cástulo (Jaén), Augusta Emérita y Carthago Nova. Sobre la decoración de las estelas: A. García y Bellido, «Cuatro obras maestras de las estelas hispano-romanas del grupo burgalés», *Boletín de la Comisión de Monumentos*, XX, 1959-1960, págs. 255-263; *íd.*, «Las más bellas estelas hispano-romanas de tradición céltica», *Homenaje a Albert Grenier*, en *Latomus*, LVIII, 1962, págs. 729-743.

[77] J. M. Blázquez, «Arte provincial de la Hispania Romana. Estelas de Lara de los Infantes (Burgos)», *Latomus*, 54, 1, 1995, págs. 768-783.

[78] M. García Gelabert y J. M. Blázquez, «Estelas funerarias con retratos», en *V Congreso Internacional de Estelas Funerarias*, I, 1994, págs. 309-321. En la figura 4 se representan seis estelas de las estudiadas en este trabajo. U. Espinosa, *Epigrafía romana de La Rioja*, Amedo, 1986, págs. 70, 73-74, 79-81, fig. 7, núms. 51, 55, 56, 61-62.

[79] F. Pérez, «Las estelas funerarias de época tardoantigua en la mitad norte de la Península Ibérica», en *V Congreso*, [n. 78], págs. 229-231, fig. 1.

[80] F. Braemer, *Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux Ier siècle IIIme siècle*, París, 1959, núms. 26, 28-29.

En la estela de Atán, en territorio de los lemavi (Plin., 3.28), se esculpieron, en el anverso, dos figuras sedentes, vestidas con túnica, con los antebrazos al descubierto y las manos posadas sobre unas páteras sobre las rodillas. La postura y los pliegues de la túnica de ambas figuras son muy parecidos[81].

Este tipo de representación de matrimonio sentado es bien conocido en estelas, como se ha indicado ya.

En el reverso, el artesano colocó una fila de dos jinetes que maniobran al trote y llevan un escudo oval, típico de los pueblos célticos. Debajo de los jinetes marcha un cerdo y huye una liebre. El guerrero a caballo es tema funerario bien documentado en las estelas hispanas. Baste recordar las estelas de Borobia (Soria), con jinete[82]. En el relieve inferior se desarrollaba, según la interpretación propuesta, una escena de caza que, con carácter funerario, también está presente en las estelas de la Meseta[83]. La fecha de esta estela cae, probablemente, en el siglo I. En las estelas de la Meseta, los jinetes suelen ir armados de lanza y defendidos con escudos[84], pero en la estela galaica se representó un cerdo y no un jabalí; el cerdo hay que asociarlo con los verracos de carácter funerario[85]. Incluso se cazaba jabalís a caballo[86]. Estas estelas del noroeste hispano son de cierta originalidad artística, comparadas con las de otras regiones[87].

Estas dos estelas prueban que en Lucus Augusti, desde comienzos del Imperio, trabajaba un taller artesanal dedicado a labrar estelas.

---

[81] A. Rodríguez Colmenero, *op. cit.*, [n. 25], págs. 611-614, fig. 3.

[82] A. Jimeno, *Epigrafía romana de la provincia de Soria*, Soria, 1980, págs. 67-68, láms. XVI-XVIIa. Sobre el significado del grupo, véase F. Cumont, *op. cit.*, [n. 52], pág. 449.

[83] A. García y Bellido, *op. cit.*, [n. 58], pág. 340; F. Cumont, *op. cit.*, [n. 52], pág. 430, caza en los Campos Elíseos.

[84] A. García y Bellido, *op. cit.*, [n. 58], págs. 371-374, láms. 367-375.

[85] G. López Monteagudo, *Celtas en la Península Ibérica*, Madrid, 1989; A. Blanco, «Museo de los verracos celtibéricos», *BRAH*, 181, 1984, págs. 1-60.

[86] A. García y Bellido, *op. cit.*, [n. 58], pág. 370, lám. 365.

[87] J. M. Abásolo y F. Marco, «Tipología e iconografía en las estelas de la mitad septentrional de la Península Ibérica», en F. Beltrán, *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 1995, págs. 327-359.

CAPÍTULO XIV

Estela hispanorromana con águila

En Hispania se conocen varias estelas funerarias con águilas. Son las más seguras un par de ellas, pero por razón de rareza y novedad conviene dedicarles un estudio.

En Vilar de Sarriá (Lugo)[1] se ha recogido una estela funeraria en cuyo reverso se representa un barco de vela con cuatro personajes sentados en el interior. Debajo del barco navega un delfín. En el ángulo superior derecho se esculpió un águila con las alas desplegadas, posada sobre un pez. Se ha interpretado este relieve como una posible representación del mito de Ulises y las sirenas, interpretación que no creemos probable. Más posible es que se represente el viaje a la ultratumba en nave y que el águila sea un símbolo de carácter funerario, alusivo a la ascensión del difunto al cielo, concepción bien generalizada en el Imperio Romano.

Baste recordar el monumento funerario llamado la apoteosis, deificación de Claudio[2], guardado en el Museo del Prado, con un águila agarrando un *fulmen* sobre armas, que en realidad es un monumento funerario augústeo (27 a.C.-14), dedicado a M. Valerius Messala Corvianus. En este monumento funerario del general de Augusto, el águila debe tener un carácter psicopompo o mejor de apoteosis, utilizando el águila como harían los emperadores. No hay que olvidar que a finales de la República Romana los generales victoriosos recibieron honores divinos, como Q. Cecilio Metelo en Córdoba, en el invierno del 74-73 a.C. (Sall., *Hist.*, II, 70; Plut., *Sert.*, 22). En Oriente, a finales de la República Romana, los generales romanos recibieron honores divinos. En el monumento de Madrid podría haber quizás una apoteosis por la razón expuesta.

Un monumento funerario parecido, que pudiera ser de época augústea, también se conserva en el Museo del Louvre, igualmente con águila. La apoteosis de Tito se representó en el cielo de la bóveda del Arco de Tito (79-81). El emperador está entronizado y delante de él se encuentra un águila con las alas desplegadas[3]. La tumba de los *Haterii*, en Roma, está decorada con maquinaria de construcción, edificios y diversos simbolismos funerarios. En la parte superior, sobre el tejado de un gran edifi-

[1] F. Acuña *et al.*, *La romanización de Galicia*, La Coruña, 1976, pág. 126, lám. 5. Agradezco a los profesores Montero, de la Universidad Complutense de Madrid, a M. P. San Nicolás, de la UNED, M. L. Neira, de la Universidad Carlos III, G. López Monteagudo, del CSIC, la ayuda prestada.

[2] M. Zúgara *et al.*, *La apoteosis de Claudio*, Madrid, 2002.

[3] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, Madrid, 1969, pág. 214, fig. 241.

cio, se posan cinco águilas colocadas en posición frontal con las alas desplegadas y la cabeza ladeada entre guirnaldas[4]. Los cuatro capiteles de la fachada van decorados con águilas con las alas extendidas e igualmente con las cabezas ladeadas. La fecha de este importante documento del arte romano se sitúa en época de Domiciano (81-96). En los temas figurados, el artista, como indica R. Bianchi Bandinelli, ha insistido en la representación de elementos simbólicos del ritual religioso y funerario. En este relieve, las águilas son de carácter psicopompo, pero su presencia no prueba la apoteosis de los muertos, pues sólo se deificaban los emperadores difuntos. En la base de la columna de Antonino Pío (138-161), se esculpió la apoteosis de Antonino y de Faustina. El centro de la composición lo ocupa Aión alado, personificación del tiempo absoluto, representado en relación con los misterios orientales, provisto del atributo de la divinidad, o incluso como el ser supremo, primordial y eterno: el tiempo en perpetua renovación. Encima se agitan las águilas, entre ellas están los bustos de Antonino y de su esposa Faustina. Debajo, en las esquinas, se esculpieron las figuras de Roma y del Campo de Marte[5]. En un camafeo, hallado en Roma, hoy en la Biblioteca Municipal de Nancy, Caracalla (211-217) está entronizado colocado de frente, y con la cabeza ladeada hacia el lado derecho. En la mano del brazo de este lado, extendido, sostiene una victoria que se dispone a coronar al emperador. Delante de Caracalla se posa en el suelo una gran águila con las alas desplegadas, como en la citada apoteosis de Tito. En esta joya se representa la apoteosis de Caracalla. Un águila, que significaba la ascensión del emperador a los dioses, se soltaba al quemar el cadáver del emperador, según cuenta Herodiano (Herod., XXIV, 2.1-11), en el caso de Septimio Severo.

El viaje en barco a la ultratumba en el relieve de Vilar de Sarriá está documentado ya en las creencias de los pueblos itálicos, como lo prueba la pintura funeraria de la tumba 47 de Andriuolo[6], en la que una dama se dispone a subir a un barco, donde una mujer alada con una gigantesca cabeza le ofrece su mano para ayudarla a subir. Se fecha esta pintura entre los años 360-350 a.C.

En el mito de Ulises y las sirenas siempre se representa a Ulises atado al mástil de la nave y a las sirenas posadas en las velas vecinas, como en los mosaicos de Cartago de finales del siglo III o de comienzos del siguiente; de Cherchel, la antigua *Caesarea;* de Dougga, la antigua *Thugga*, de mitad del siglo III; de Aïdra, la antigua *Ammaedara*, de mitad del siglo IV; de Thina, la antigua *Thaenae*, de final del siglo III; de

[4] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, págs. 215, 218, 220.

[5] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, págs. 286-287, fig. 321. H. von Hesberg [«Denkmäler zum römischen Kaiserkult», *ANRW*, II, 16.2 (1978), págs. 980-983, 986-987, 990-991] ha estudiado algunos relieves de apoteosis en los que aparecen águilas: un díptico de marfil, fechado en el siglo V, en el que dos águilas salen del túmulo y simbolizan la apoteosis, el águila de la Gemma Augusta es el águila de Zeus; el águila del arco de Tito simboliza la apoteosis del emperador, al igual que en la base de Antonino y de Faustina. En el carro fúnebre de Alejandro Magno no había águilas [M. A. Elvira, «Observaciones iconográficas sobre el carro funerario de Alejandro», en J. Alvar y J. M. Blázquez (eds.), *Alejandro Magno. Hombre y mito*, Madrid, 2000, págs. 197-218], ni en el sarcófago de Alejandro Magno, 325-311 a.C., que debió hacerse para Abdalonimo, último rey de Sidón, instalado en el trono después de la batalla de Isos (333 a.C.), y que gobernó hasta su muerte (J. J. Pollitt, *El arte helenístico*, Madrid, 1989, págs. 79-82, figs. 32-33, 37-38), ni en sarcófagos chipriotas (V. Karageorghis, *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 2000, págs. 201-206), fechados en torno al 475 a.C., y en el segundo cuarto del siglo V a.C.

[6] A. Portandolfo y A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Módena, 1991, págs. 125-126; F. Zevi y M. Jodice, *Paestum*, Nápoles, 1990, pág. 246.

Útica, de la segunda mitad del siglo II; de Sta. Vitoria de Ameixical (Portugal)[7]. El delfín tiene también carácter funerario. Baste recordar un cipo funerario hispano, por citar sólo un caso de Hispania[8]. La apoteosis es un término helenístico aplicado a la deificación de un individuo después de la muerte. Alejandro Magno fue uno de los primeros griegos que se divinizaron en vida[9], y antes Lisandro, el vencedor en la guerra del Peloponeso, en el 404 a.C. Los emperadores Calígula (37-51) y Domiciano (81-96) se divinizaron en vida. El senado concedió la apoteosis a Julio César. Augusto rechazó el ser considerado dios. Los emperadores eran divinizados después de morir. Los cristianos defendieron que el único hombre-dios era Cristo, pero dentro del cristianismo primitivo algunos autores admitieron la deificación de los cristianos. Así pensaron Justino, en el *Diálogo de Trifón*, 124, 4, de fecha posterior a las dos *Apologías* (148-161): «a los hombres se les concede llegar a ser dioses»; Clemente de Alejandría (150-215) *(Protr.*, XI, 88.11): «diviniza (el Logos) con su enseñanza celeste»; también Hipólito, muerto mártir en 235 *(Philos.*, X, 35). En los Oráculos de Sexto revisados por un autor cristiano de finales del siglo II, citados por Orígenes en el Contra Celso, que escribió hacia el 178 su obra contra los cristianos, se habla también de deificación. Las ideas sobre deificación de Plotino, en particular en su doctrina de la purificación como medio de deificación, vuelven a brotar en el tratado *De Beatitudine*. En Diádoco de Fótica, gran asceta egipcio del siglo V, en su *Homilía sobre la Ascensión*, la deificación del hombre es una consecuencia de la Encarnación.

En una inscripción de Tricio (La Rioja), fechada en el siglo II avanzado, dedicada a Didio Marcelo, soldado de la *Legio VII Gemina*, muerto a los 29 años, en la parte superior, debajo de una corona, se encuentra un águila sobre un *fulmen*, con las alas desplegadas, entre un escudo y una espada[10]. Sin negar que se trate de una temática netamente legionaria, podría tener igualmente, además, un sentido fúnebre psicopompo, de viaje a la ultratumba mediante el águila. En la estela de Tricio se tendría la misma concepción del monumento del Museo del Prado, águila acompañada de armas. De la idea de apoteosis de los emperadores acompañados del águila se pasaría al águila con sentido funerario. En la estela funeraria de Tricio, las insignias militares aludirían a la profesión del difunto, al igual que en otras varias estelas, como en el frontón decorado con coraza, corona y escudo hallado en San Vittorino, hoy en

---

[7] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, págs. 146-148, 224-228, 257, 261-262, 276; M. L. Neira, «Reminiscencias de las *Lupercalia* en el agro lusitano. A propósito de la villa de Sta. Vitoria de Ameixical», en *Atti del XII Convegno Internazionale su l'Africa Romana* (Olbia, Cerdeña, 1996), Sassari, 1998, págs. 907-920.

[8] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pág. 304, fig. 303. En un ara votiva hispana dedicada a Venus Victrix se esculpió una gran águila, págs. 410-411, fig. 412.

[9] J. M. Blázquez, «Alejandro Magno homo religiosus», en J. Alvar y J. M. Blázquez (eds.), *Alejandro Magno. Hombre y mito*, Madrid, 2000, págs. 113-119.

[10] J. C. Elorza, M. L. Alberto y A. González, *Inscripciones romanas de La Rioja*, Logroño, 1980, págs. 34-35, fig. 26; U. Espinosa, *Epigrafía romana de La Rioja*, Logroño, 1986, págs. 43-44, fig. 22, lám. 4. En lápidas de León se esculpieron varias veces águilas. En una lápida de Priaranza de la Valduerna, con una inscripción de posible carácter militar, dedicada a *Iupiter Optimus Maximus*, el águila, muy posiblemente, hay que interpretarla como símbolo legionario (M. A. Rabanal y S. M. García, *Epigrafía romana de la provincia de León: revisión y actualización*, León, 2001, págs. 149-150, lám. XXII.2). En la estela funeraria hallada en León, el águila, con las alas desplegadas y un estandarte en el medio, debe de tener carácter funerario, al tratarse de una estela funeraria (M. A. Rabanal y S. M. García, *op. cit.*, págs. 307-308, lám. LXIV.2). En una lápida funeraria encontrada en León, también parece representarse un águila con las alas desplegadas, que probablemente tiene un carácter funerario (M. A. Rabanal y S. M. García, *op. cit.*, pág. 318).

el Museo de Aquileya[11]. En la tumba del panadero M. Vergilius Eurysaches, se representan varias escenas de la panificación[12] a escala industrial, alusivas a la profesión del difunto.

Las águilas con carácter funerario, psicopompo, se colocaron ya en el segundo piso del monumento funerario de Hefestión (Diod., XVII, 115.3), griego que debió de ser deificado por Alejandro Magno. Los seguidores de Alejandro Magno recibieron honores divinos en vida, como Antígono Gonatas y Demetrio Poliorcetes, en el año 308 a.C., por los atenienses (Plut., *Dem.*, X). Honores divinos se tributaron a los Diádocos, como a Lisandro, a Casandro, a Seleuco y a Ptolomeo. Tal divinización se extendía a los familiares directos del monarca, a sus esposas, como en los casos de Ptolomeo I y Berenice, de Ptolomeo II, hacia el 280, y del propio Ptolomeo II y de su esposa Arsínoe.

En el frontón de una estela funeraria, entre dos erotes alados, que sostienen una guirnalda, se posa un águila en el centro. La estela procede de Alba Iulia. El centro de la pieza está decorado con un matrimonio con dos hijos pequeños delante de ellos, dentro de una concha rodeada por una corona. En la parte inferior de la estela se colocaron dos lloronas a los lados de una cabeza de Gorgona. En esta estela se reúne gran cantidad de simbolismos funerarios: el águila, los erotes con guirnaldas, la cabeza de Gorgona, la concha, la corona, las rosetas, que posiblemente son símbolos astrales, y las dos lloronas. En esta pieza, el águila muy probablemente es psicopompa, con una concepción astral de la vida de ultratumba, como posiblemente en la estela funeraria hispana[13]. Este mismo símbolo de portadora del alma del difunto a la ultratumba tiene el águila, siempre con las alas extendidas, entre dos máscaras humanas, en la estela funeraria de un centurión de los pretorianos, hallada en Roma, hoy en el Museo Vaticano[14]. En esta estela, el águila no es símbolo de la profesión del difunto. En los bordes laterales se esculpieron dos águilas, pero aquí se trata de las águilas que coronaban los estandartes militares, como las representadas en el Arco de Constantino en Roma en una escena de sacrificio[15]. Un águila en la misma actitud, dentro de un frontón, corona la estela funeraria de Reginus, hijo de Troucetissima de Tréveris, procedente de *Aquincum*[16]. Los ejemplos se podrían multiplicar a lo largo de todo el Imperio Romano.

En la puerta honorífica, próxima al Foro Boario, en Roma, se representó a Septimio Severo y a su esposa, Julia Domna, en posición frontal en un sacrificio. En la parte superior de los pilares, decorados con roleos vegetales, se encuentran dos águilas con las alas desplegadas, de frente y con las cabezas ladeadas, como siempre. En la parte superior, entre los capiteles, dos Victorias sostienen una pesada guirnalda, y en la zona inferior se sacrifica un toro. Las águilas podrían tener en este monumento un cierto carácter sagrado[17].

Águilas, siempre representadas con la misma iconografía, están presentes en una escena mitológica, Dionisos y Ariadna, de un mosaico hallado en la Villa al pie de

---

[11] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, pág. 62, fig. 68.

[12] R. Bianchi Bandinelli, *ibid.*, pág. 66, fig. 73.

[13] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, pág. 127, fig. 114; E. Condurachi y C. Daicoviaciu, *Romania*, Ginebra, 1975, pág. 237, fig. 1143.

[14] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, pág. 70, fig. 65.

[15] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, pág. 315, fig. 354.

[16] A. Mócsy, *Pannonia and Upper Moesia. A History of the Middle Danube Provinces of the Roman Empire*, Londres, 1974, págs. 124-125, fig. 10b.

[17] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, pág. 70, fig. 65.

Mussa Dagh, en Antioquía. Las águilas se hallan en el friso superior del arquitrabe en las esquinas, junto a fuentes, y en el centro, dos grifos a los lados de una crátera. Este mosaico se fecha a comienzos del siglo III[18]. Aquí las águilas podían tener cierto sentido sagrado.

El águila con sentido funerario, seguramente psicopompo, se repite también en relieves funerarios de África, Siliana, como en la llamada Estela Boglio, decorada con deidades, Saturno/Baal Hammón sentado sobre un toro entre los dos Dioscuros, escenas de recolección[19], y con el matrimonio entre dos hijos (?) en el centro, junto al altar, en compañía de un carnero y un toro, animales del sacrificio. La estela está dedicada a Saturno por *Cuttirnus*. Se fecha en el siglo II.

Los ejemplos son numerosos y se podrían multiplicar. Ya hace muchos años que F. Cumont[20] publicó un libro en el que se recogía multitud de estelas funerarias con águilas. El tema es muy probablemente de origen sirio, como indica Doro Levy[21], y particularmente vinculado a la diosa de Hierápolis. Un águila con las alas desplegadas se posa sobre las coronas de Nergal, dios infernal, y de Atargatis, en un relieve de Hatra[22]. Este relieve calcáreo, como escribe D. Schlumberger, se caracteriza por la estrecha alianza de los viejos fondos asirio-babilónicos con trazos típicos del Oriente iranio y con aportaciones iconográficas griegas. Simbolizaría el águila la asunción del alma del difunto. Otras veces, es simplemente decorativa.

El origen sirio del águila con carácter funerario, psicopompo, de viaje hacia los cielos, quedó bien patente en las estelas sirias. El águila se asocia en Siria a dioses y diosas de carácter solar o astral, como en Palmira, en un relieve fechado a comienzos del siglo I, hallado en el santuario de Ba'alshamin, simbolizado el dios por el águila con las alas extendidas, que cobija a Aglibal (la luna) y a Malakbel (el sol), acompa-

---

[18] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, pág. 336, fig. 315; Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, págs. 142-143, láms. XXVII-XLXXIX.

[19] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, pág. 216, fig. 200; M. Leglay, *Saturne Africaine*, París, 1966, págs. 297-298. Otras dos piezas recoge el autor: una estela de Dellys, del siglo II, págs. 303-304, lám. XXXIX, n. 5, y una segunda de Henchir Es-Srira, pág. 320, lám. X, fig. 5.

[20] *Études syriennes*, París, 1919, págs. 35 y ss.

[21] *Op. cit.*, pág. 207. J. Ch. Balty, *Guide d'Apamée*, Bruselas, 1981, pág. 201, n. 15, fig. 223. Estela de Apamea de Siria, de Aurelius Tato, ayudante del legado de la *Legio II Parthica*.

[22] H. Stierlin, *Cités du désert Petra, Palmyra, Hatra*, Friburgo, 1987, pág. 204, fig. 188; D. Schlumberger, *L'Oriente Helléniséé. L'Art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*, París, 1969, págs. 131-140. En Alepo, el águila va asociada a Helios y a Selene. Otras veces va en compañía de Phosphoros, símbolo de la estrella de la mañana, y de Hesperos, de la de la tarde. Se conocen otros varios ejemplos. El culto de estos dos dioses acólitos está bien atestiguado en el Líbano, Siria del centro y del norte. Las águilas sirven de acroteras o flanquean la entrada en los edificios de culto, en Siria o en el Líbano. En el santuario de Si', dos águilas colosales escoltan la entrada del templo de Ba'alshamin. Las águilas se generalizaron en la época helenística. En el Oriente antiguo eran muy raras (J. M. Dentzer y J. Dentzer-Feydy, *Le Djebel al-'Arab. Histoire et Patrimoine au Musée de Suweida*, París, 1991, págs. 69-70). Están presentes las águilas en el arte iranio antiguo, a veces, como en una escena de caza, en una placa de marfil de Ziviyah, fechada en el siglo VII a.C. (R. Ghirshman, *Arte Persiana. Protoiranici. Medi e Achemenidi*, Roma, 1964, pág. 101, fig. 134), o en un plato de oro decorado con águila de Hamadán, siglos V-IV a.C. (R. Ghirshman, *op. cit.*, pág. 370, fig. 485). El tema del águila asociada a la serpiente es muy frecuente hasta en Arabia; no aparece en el arte romano. La serpiente tiene un sentido solar y está asociada al movimiento de la luz celeste, como en los linteles del Líbano y de Palmira. En el camafeo de Viena, el águila acompañada de una corona y de la palma es símbolo de victoria (R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, pág. 194, fig. 209). El águila que raptó al pastor Ganímedes y le condujo al Olimpo tiene un carácter parecido al del águila psicopompa [P. San Nicolás, «Nueva interpretación de un mosaico de la Colonia Patricia Corduba», *Espacio, Tiempo y Forma*, I-2 (1998), págs. 223-234].

ñados, a su vez, por águilas de menor tamaño. En los bordes del relieve de referencia se esculpieron también águilas con las alas extendidas[23]. En un fragmento del primitivo templo a Malakbel flanquea el relieve un águila[24]. A una de las cabezas rodea un nimbo de rayos, símbolo del sol. En la parte inferior de un nicho empotrado en la pared, hallado en el Ágora de Palmira, Malakbel viste traje de guerrero, y está colocado entre los leones, sobre los que se posan sendas águilas con las alas extendidas[25]. En un fragmento de un nicho de pared del primitivo santuario, el frontón está cubierto por un águila con las alas extendidas, acompañada de rosetas. En el relieve del sofito del templo de Bel, dintel del tálamo norte, que probablemente era una cámara, donde se custodiaban las estatuas del dios Bel, fechado en torno al año 25, hay un águila gigantesca cubierta con rosetas, que simboliza las estrellas, mientras seis globos representan los planetas. El séptimo se ha perdido. En el lado derecho se encuentra, vestido con traje militar, Aglibal. El águila simboliza a la deidad cósmica Zeus/Bel. La imagen de Iarhibol, colocada en el lado izquierdo, se ha perdido[26]. Este relieve forma parte del relieve siguiente. En el tálamo norte del santuario de Bel, en Palmira, se esculpieron Zeus en el centro, rodeado de Marte, del Sol, de Mercurio, de Saturno y de la Luna, todo en el interior de un anillo decorado con el Zodiaco, y con cuatro águilas en las esquinas del recuadro. Se fecha este relieve en torno al año 32[27]. En el relieve, la vinculación del águila con los astros es clara. En el santuario de Nebu, datado a comienzos del siglo I, el busto radiado del Sol está acompañado de dos águilas. Todos estos relieves se han hallado en Palmira.

En un relieve procedente de Djoüb el-Djarrah, localidad situada a 100 km al oeste de Palmira, datado entre los años 100-150, un dios cabalga un caballo delante de una diosa. Entre ellos humea un altar, mientras un águila corona al dios[28].

De particular interés es un grafito encontrado en Khirbet Abu Duhur, localidad situada también al noroeste de Palmira, fechado en torno al 147. El dios, posiblemente Ba'alshamin, está entronizado entre dos columnas, coronadas con capiteles de águilas. En el frontón del templo, dos águilas se posan a los lados de una cabeza radiada, posible dios sol. A ambos lados del templo, a la altura de los bordes del arquitrabe y enfrente de los capiteles, vuelan dos águilas. Al lado derecho un varón se dirige a un altar. En el lado izquierdo cabalga un varón, junto a dos águilas, que seguramente indican que se trata de un dios. Delante de él se encuentra un altar. El varón de la derecha es el dedicante, de nombre Moqimu[29]. Algún otro documento cabe recordar, parecido al de Djoüb el-Djarrh. Representa al dios Ashadu a caballo, al que corona por detrás un águila. Peina el dios el cabello a la moda parta, que reaparece en la estatuaria de Hatra. Delante del caballo humea un altar. Próximo a él se encuentra, de pie, un oficial de nombre Shadai, que lleva un escudo redondo, y con su mano derecha señala al dios. Este relieve procede de Doura-Europos, y se fecha en el siglo II. La inscripción reza: «Un buen recuerdo a Ashadu y a Shadai.» Dos últimas

[23] M. A. R. Colledge, *The Art of Palmira*, Londres, 1976, pág. 32, fig. 12; D. Schlumberger, *op. cit.*, pág. 87, fig. 31.
[24] M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 33, lám. 13.
[25] M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 33, lám. 11.
[26] M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 38, lám. 17.
[27] M. A. R. Colledge, *op. cit*, pág. 34, lám. 18; H. Stierlin, *op. cit.*, pág. 146.
[28] M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 44, lám. 26.
[29] M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 49, lám. 30; D. Schlumberger, *op. cit.*, pág. 88, fig. 35.

piezas deben recordarse aún. En un dintel del templo de Ba'alshamin, en Palmira, junto a un águila que sostiene en su pico un ramo de laurel, se colocó el busto del dios solar radiado, vestido de legionario y protegido por las alas de una gran águila. El dios es Ba'alshamin[30]. La última pieza digna de mencionar es un bajorrelieve hallado en los alrededores del templo de Nebu en Palmira. Una diosa entronizada posa su pie derecho sobre un prisionero, que pide misericordia. Junto al trono se sienta en el suelo un perro. Sobre un pilón se posa el águila de Bel. En el lado derecho, de pie, se encuentra la Tyche, con corona torreada sobre la cabeza, que levanta un ramo de olivo. En esta diosa se ha visto una imagen de la diosa babilonia Herta. Se data esta excepcional obra a finales del siglo I[31].

En el arte parto, alguna imagen de Bel confirma este carácter solar del dios de Palmira. Una gran escultura recogida en Hatra del dios Bel representa al dios de pie, con barba a la moda asiria, y con un busto radiado sobre el pecho, vestido con uniforme militar griego. Rodean la parte inferior la figura de la Fortuna de la Villa y dos grandes águilas con las alas extendidas[32].

Ba'alshamin es el «Señor del Cielo». En el II milenio a.C. recibían este nombre las deidades supremas de los panteones sirio-palestinos, sumero-acadios y anatolios. Su culto alcanzó una gran fuerza entre los arameos, entre los siglos IX a.C.-III. En Fenicia está documentado en el siglo X a.C., en la inscripción de Yahimilk. En Karatepe figura a la cabeza del panteón. Era el dios que garantizaba el cumplimiento del tratado firmado entre el rey asirio Assarhaddón y el rey de Tiro[33]. Se ha propuesto que Ba'alshamin fuera el dios del Monte Carmelo, citado en *I Re.*, XVIII, cuyo culto introdujo entre los hebreos la princesa de Tiro Jezabel, esposa de Ajab (871-850 a.C.). Los seléucidas fueron grandes devotos de este dios, y lo convirtieron en un dios dinástico, bajo el nombre de Zeus Olímpico. Filón de Biblos, que vivió en el siglo II, lo caracteriza como dios solar y cósmico (Eus., *PE*, I, 10.7). Su representación bajo la forma de águila sería tardía.

De un dios solar simbolizado por el águila se pasó, probablemente, al águila con carácter psicopompo en las estelas y en la apoteosis de los emperadores, y con una concepción solar o astral de la ultratumba, muy extendida fuera[34] y dentro de Hispania[35].

---

[30] H. Stierlin, *op. cit.*, pág. 153, fig. 126.

[31] H. Stierlin, *op. cit.*, pág. 147, fig. 120; M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pág. 48, lám. 38.

[32] D. Schlumberger, *op. cit.*, págs. 143-144.

[33] G. Pettinato, «I rapporti politici di Tiro con Asiria alla luce del "trattato tra Asarhaddon e Baal"», *RSF*, III.2, págs. 145-160.

[34] F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, págs. 105-146. Sobre el águila en la apoteosis, págs. 97-98, n. 2; 240, n. 5; 337; 437, n. 2; 457-459. El carácter psicopompo del águila, en páginas 54, 209. La luna como morada de los muertos, en págs. 177-252. H. Hinard (dir.), *La mort. Les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen, 1987. Sobre las honras fúnebres de los emperadores, véase J. C. Richard, «Recherches sur certains aspects du culte impérial: les funéraires des empereurs romains aux deux premiers siècles de nostre ère», *ANRW*, II, 16.2 (1978), págs. 1121-1134.

[35] J. M. Blázquez, *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, 1975, págs. 182-189; *id.*, *Primitivas religiones ibéricas, II. Religiones prerromanas*, Madrid, 1983, págs. 265-273.

Capítulo XV

Evolución del concepto orientalizante en los 50 últimos años en la investigación hispana

El concepto del periodo orientalizante aplicado a la Península Ibérica es relativamente reciente, no anterior al año 1956. A. García y Bellido había publicado dos libros fundamentales (García y Bellido, 1942; García y Bellido, 1956) que marcaron un hito en los estudios de las colonizaciones fenicias, cartaginesas y griega en Occidente, y que fueron obligado punto de consulta durante muchos años dentro y fuera de España. Estos dos libros, con algunos añadidos, fueron republicados en 1975. En este volumen no aparece tampoco la palabra orientalizante (García y Bellido, 1957, págs. 253-254).

A. Blanco, discípulo del anterior catedrático de Arqueología en la Universidad Complutense de Madrid y conservador del Museo del Prado, publicó un artículo que iba a marcar un punto de partida en la investigación de la protohistoria hispana, donde estudió detenidamente el *oinochoe* de Valdegamas, que considera un producto centroitálico. Años después defendía que está fabricado en un taller fenicio de Occidente, por el gancho que lleva el león sobre la paletilla, típicamente fenicio. Para otro vaso de bronce conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan y que pertenece al mismo tipo que el vaso de la Cañada de Ruiz Sánchez, muy conocido por el dibujo de Bonsor (1997, pág. 46, fig. 58), jarro de forma piriforme, los únicos paralelos con análogas características los encuentra este autor en los ejemplares de la tumba etrusca de Regolini-Galassi. Fecha el ejemplar hispano por lo menos en el siglo VI a.C. Su forma era igual que la del famoso jarro de cristal de roca hallado en La Aliseda (Badajoz), fabricado en el norte de Siria y fechado por Ray W. Smith, gran especialista en estos jarros, probablemente en los siglos VIII-VII a.C.

En el citado Instituto de Valencia de Don Juan se conserva otro jarro procedente de la Ría de Huelva, que dobla el tamaño del anterior. La forma del vaso es mucho más esbelta y más depurada la técnica de fundición. La boca trilobulada del *oinochoe* de Valdegamas está sustituida por un plano discoidal, sobre el que descansan los tres brazos del asa, rematados por cabezas de serpientes. La palmeta es de estilo fenicio.

En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se guarda un vaso piriforme de origen desconocido, rematado por una cabeza de león, bajo la que corre un friso invertido de flores de loto de cinco pétalos, esquema típico fenicio alternado con capullos de loto, todo grabado sin gran esmero. La parte posterior de la cabeza del león la toca

una cabeza de culebra. Señala A. Blanco que casi todos los rasgos del vaso son fenicios: la forma de la palmeta y la cenefa de flores y de capullos de loto. La idea de rematar el vaso con cabeza de león parece tomada de los *aryballoi* protocorintios, de vasos cicládicos, como el de Egina.

A. Blanco concluye su importante trabajo con el siguiente párrafo:

> El foco de donde proceden estos vasos piriformes de bronce no me ha sido posible determinarlo. Los paralelos señalados en Etruria y la existencia de *oinochoes* etruscos en la región meridional de la Península ofrecen un sólido argumento para incluir toda esta serie en el mismo círculo. Sin embargo, los caracteres fenicios que todos ellos presentan dan pie también para suponer que fuesen fabricados ex profeso para el mercado púnico, en la misma Etruria o en otro foco industrial dedicado a los bronces. La procedencia rodia no me parece verosímil a la vista de los vasos que Jacobsthal considera como producto de esta fabrica. Queda, por fin, como última, la posibilidad de que los mismos púnicos los fabricasen en Gádir o en lugar de sus cercanías. De momento, sin embargo, Etruria es el candidato que cuenta con mejores y mayores argumentos a su favor.

A. Blanco no emplea aún la palabra orientalizante en este trabajo, pero las conclusiones que se desprenden de él ya se aproximan al concepto. Yo fui testigo, pues me encontraba trabajando en el Instituto Nacional de Arqueología y tenía mucha amistad con A. Blanco, al que consideraba mi maestro, de que afirmaba que todos estos jarros estaban fabricados en Occidente, tesis que A. García y Bellido aceptó, y que rechazó de plano otro buen conocedor de la prehistoria hispana, J. Martínez Santa Olalla.

La palabra orientalizante la usaría A. Blanco por vez primera en 1956.

El trabajo de A. Blanco «Orientalia I» (1956, págs. 63-51) fue el más importante punto de partida para el contenido de este estudio. Ya el título era altamente significativo. El punto de partida para estudiar los objetos es el Oriente, y se distinguen objetos fenicios de otros orientalizantes que siguen modelos de las piezas del Oriente. Empieza el autor analizando los jarros de metal conocidos, agrupándolos en tres apartados, partiendo del jarro piriforme tallado en cristal de roca procedente de Siria. Los jarros del primer grupo A, los de Cruz del negro, La Aliseda y Coca, tienen sus paralelos en Chipre, Etruria meridional, Lacio y Campania. Los considera producto de una corriente comercial e industrial, como la que debió existir en la Península Ibérica. La forma aparece en Chipre. Esta forma fue adoptada por los etruscos y constituye uno de tantos fenómenos de la época orientalizante.

La forma B está integrada por las piezas de Huelva y Niebla que, como los ejemplares de la forma A, llevan una palmeta fenicia.

A la forma C pertenece el jarro del Museo Lázaro Galdiano. La primera forma y la A la considera el autor una desviación de la A, pero se diferencia de los primeros jarros. Los dos ejemplares hispanos llevan una palmeta de tipo fenicio-chipriota, y el de la colección Calzadilla una palmeta como los jarros etruscos de la Tumba Regolini-Galassi y los restantes de este grupo, en un asombroso paralelismo, que obligó a pensar en una relación artística con Etruria. A. Blanco piensa que estos jarros son una manufactura local de origen fenicio obediente a los mismos estímulos que produjeron en Etruria la cultura orientalizante.

Señala M. Cristonafi (1983, págs. 109, 265, figs. 39 y 41) que el *oinochoe* de la Tumba Regolini-Galassi, que se fecha en el 650 a.C., pertenece a una clase de objetos con las mismas características tipológicas que han aparecido en los ejemplares

de Pontecagnano, Cumas, Palestrina y Vetulonia, en contextos principescos, que datan entre los años 700-650 a.C. La forma está bien documentada en bronces y en las cerámicas provenientes de las colonias fenicias de Chipre, del norte de África y de España. Los ejemplares de plata parecen destinados a Italia. El lugar de fabricación, por las características formales de la palmeta, que se repite en marfiles de producción siriaca de Nimrud, se supone que era la costa de Asia Anterior mejor que Chipre. A este grupo pertenecen la copa de esta misma tumba etrusca y otras dos que pertenecen a un único grupo de plata bañada en oro, bien documentado en Italia; la palangana y las dos copas de la Tumba Bernardini de Palestrina; la copa de la Tumba Barberini y otros dos ejemplares, hoy en Leiden y en Boston, dudosos estos últimos. El grupo se ha atribuido a un único taller. Por los motivos iconográficos y estilísticos se emparentan con la producción de copas halladas en las colonias fenicias de Chipre. Se supone que se exportaron desde Chipre. Culican las cree procedentes de talleres fenicios que trabajaban en Italia, teniendo presente la producción posterior, lo que es muy probable. Cristofani (1983, pág. 269, fig. 39; pág. 256, figs. 16, 39-41) piensa que Chipre sería una etapa del comercio oriental hacia Occidente y sede de algunos asentamientos fenicios en las costas orientales. Habría una toréutica chipriota bajo influjo fenicio que exportaba objetos de lujo hacia Occidente, pero no a España. Estos objetos aparecen también en Salamina de Chipre, siglo VIII a.C.

Junto a estos objetos hay otros que pueden ser piezas de artesanos orientales, que introdujeron en Etruria nuevas técnicas, como la granulación *(kotylai* con decoración incisa, sítula de Phikasnas), influida por tradiciones figurativas locales y griegas. M. E. Aubet (1989, págs. 19-52) sostiene que los cuencos de Italia, de Chipre y de Grecia son contemporáneos y tienen unas características comunes. Todos tienen una fuerte influencia egipcia. Los elementos decorativos de los frisos de los cuencos de Praeneste llevan directamente a las piezas de Chipre y éstas a las halladas en Nimrud, siglo IX-VIII a.C., que corresponden a una larga tradición artística, cuyos primeros escalones serían los cuencos de oro de Ras-Shamra, siglos XIV-XIII a.C. Los cuencos de Italia, de Chipre y de Grecia no forman una unidad estilística y ornamental. Se observan notables diferencias, influencias, talleres y fechas. Hay también imitaciones locales. Influyeron en el proceso del arte oriental etrusco, al igual que en Chipre y en Grecia. M. E. Aubet piensa que estos cuencos son de fabricación fenicia y están citados por Homero *(Il.,* XX, 743 y ss.; *Od.,* IV, 615 y ss.), como objetos de lujo. El caso de Etruria ilustra lo que debió suceder en Occidente en el periodo orientalizante, con los jarros y marfiles. A. Blanco admite la existencia de una cultura orientalizante en Occidente debida a los modelos fencios del tipo de la de Etruria. El jarro con cabeza de león tiene un paralelo en un vaso de *bucchero* conservado en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, pero el ejemplar hispano no es etrusco, como lo prueba la forma de la palmeta. El lugar de origen de este tipo de vasos es el Mediterráneo oriental. El jarro del Museo Lázaro Galdiano tiene esta procedencia, quizá no sin la mediación de Etruria. Las formas A y C se fechan en los siglos VII y VI a.C.

Pasa A. Blanco a examinar en su fundamental trabajo «Orientalia I» las joyas de La Aliseda, que probablemente eran las joyas de una mujer indígena. No vamos a describirlas, algo que hizo A. Blanco de modo magistral, nosotros, siguiendo al maestro[1], tan sólo nos fijaremos en algunos datos importantes para el contenido de este

[1] Blázquez, 1988, págs. 219-227. Se estudian los marfiles, los bronces, etc. Del periodo orientalizante también.

trabajo. El granulado de las piezas es de origen oriental. En Grecia culmina en los siglos VIII y VII a.C. El etrusco es un poco más fino. La forma de la diadema es de origen oriental también, pero es típicamente ibérica o tartésica. La técnica del ejemplar de La Aliseda debe algo a Estruria. A. Blanco puntualiza que:

> la orfebrería etrusca nace bajo la influencia de la orfebrería oriental fenicia y, quizá, microasiática. Más tarde los etruscos superaron a sus presuntos maestros y llegaron a enseñar a los fenicios novedades técnicas hasta entonces inexistentes. En la orfebrería fenicia de Occidente (Cerdeña, Cartago y España), se encuentran técnicas semejantes a las etruscas, que no conocen en el Mediterráneo Oriental.

Los pendientes de La Aliseda son únicos en la orfebrería antigua. Tampoco en la orfebrería fenicia de Occidente se documentan joyas con tal abundancia de calados. Según A. Blanco, hay que acudir directamente a las fuentes sirio-fenicias para encontrar un arte equivalente. Los pendientes de La Aliseda se deben al fecundo arte oriental y a la técnica de los etruscos[2]. No eran importados, sino obras de talleres de Occidente (Becatti). A. Blanco alude a la larga pervivencia de temas ornamentales en nuestro arte prerromano.

Los prototipos de los amuletos de forma acorazonada se encuentran en el Oriente desde el II milenio. La cuna de los estuches con tapadera en forma de halcón debe buscarse en Siria. Se han encontrado igualmente en Chipre, en Éfeso y en Roma. Los ejemplares de La Aliseda se diferencian de los otros ejemplares en el estilo y en la forma de la caja. Los anillos serpentiformes son muy frecuentes en Siria.

Los motivos del cinturón, el domador de león, el grifo con las alas desplegadas y las palmetas de cuenco, que aparecen los tres en el pectoral de la Tumba Regolini-Galassi, son motivos orientales que los fenicios difundieron por el Mediterráneo. El motivo representado en el gran sello de La Aliseda es de origen sirio por su tema y por su estilo. El engarce se documenta en Chipre, en el Chipriota Arcaico II (600-475 a.C.), y en Etruria (Vulci). Las formas en arco de dos sellos de La Aliseda se encuentran en el Chipriota Arcaico (700-600 a.C.).

Los tres escarabeos de pasta vítrea de La Aliseda tienen paralelos en Chipre, siglo VI a.C. Según A. Blanco, estos anillos revelan el origen oriental de los tipos y son obras de orfebres que trabajaban en la Península Ibérica.

El medallón de Málaga con cabras rampantes y el faraón golpeando a los enemigos, es obra fenicia del siglo VII a.C.

Bonsor encontró conchas grabadas en el valle del Guadalquivir. Poulsen las creía de origen fenicio por su estilo.

Las conchas proceden de España y fueron trabajadas por los fenicios. A. Blanco concluye su importante trabajo afirmando que los jarros de bronce y las joyas de La Aliseda tienen una clara ascendencia oriental, pero por su fisonomía propia pueden considerarse productos de los talleres coloniales fenicios del mediodía de lo que fue Tartessos. Su cronología oscila entre finales del siglo VIII y fines del siglo VI a.C. Algunos objetos, el sello colgante y una sortija de La Aliseda son importados del Oriente. La mayoría, al carecer de equivalentes orientales, son de procedencia local, con influjos fenicios y etruscos. Cartago no desempeñó papel efectivo.

[2] Remesal y Muso, 1991.

A. García y Bellido (1956, págs. 85-104) publicó este año un artículo del que es conveniente entresacar algunas ideas. Estudió cuatro jarros de bronce (Calzadilla, Huelva, Coca y Carmona), agrupados en apartados.

La forma y ornamentos de estos jarros piriformes son semejantes, según este autor, a los de Chipre, y son conocidos en el resto del Mediterráneo oriental, probablemente. Piensa A. García y Bellido que los tres grupos de jarros piriformes, el cartaginés, el etrusco y el hispano, tienen la misma procedencia. Este último es una variante local producida en la zona más influida por la cultura púnica, o sea fenicia, la región gaditana.

Los grupos cartaginés y etrusco proceden de talleres autóctonos. A. García y Bellido habla de un arte español orientalizante, coetáneo de la etapa del mismo nombre en Etruria y en el Egeo. En esta etapa orientalizante entrarían, igualmente, según este autor, los marfiles de Carmona, el tesoro de La Aliseda, la diosa sedente de Galera, del siglo VII a.C., obra siria, algunas terracotas de Ibiza y los jarros broncíneos.

E. Cuadrado (1956, págs. 52-84) publicó un artículo que contiene algunos datos importantes para nuestro estudio. Deduce de su trabajo que las piezas de Carmona, Huelva y La Aliseda fueron importadas de Chipre o de Fenicia por púnicos, a través de Cádiz o de Huelva, o por griegos desde Mainake. Estas piezas fueron el prototipo de las del segundo grupo repartido por el mundo ibérico, que debieron fabricarse en España en algún puesto desconocido. Apoyado en la densidad de las piezas del sudeste y en la fecha atribuida, propone E. Cuadrado que, tal vez, se fabricaron en alguna colonia griega de Alicante, a partir del siglo IV a.C., lo que no encontramos probable. El término púnico ya indicamos que lo consideramos inapropiado. Creemos que los primeros ejemplares pueden proceder de talleres locales fenicios.

A. Blanco, en un segundo trabajo, «Orientalia II» (1960, págs. 3-43), estudia detalladamente los marfiles de Carmona, concluyendo que existe en ellos una gran variedad de clases y estilos más que una pluralidad de manos o de talleres. El proceso de elaboración fue largo y no se interrumpió de un modo súbito al perder los artífices la técnica de trabajar el marfil. Para A. Blanco, no se puede dudar del origen fenicio de estos marfiles y del escaso papel que desempeñó Cartago. La temática de los marfiles hispanos es la misma que la de los marfiles del Este[3]. Unos temas proceden directamente del Oriente, pero se nota la ausencia de otros, que no debían faltar, si éstos fueran objetos del comercio fenicio, procedentes del Oriente. Siguiendo a A. Barnett, gran autoridad en el estudio de los marfiles fenicios, A. Blanco defiende la tesis de que se establecieron talleres y que se recibía el marfil en bruto para ser elaborado en las proximidades de los centros de consumo. Faltan totalmente en Occidente temas típicos de los marfiles orientales, como la vaca amamantando al ternero, la mujer desnuda y la dama asomada a la ventana. A. Blanco descarta que los marfiles hispanos, por su estilo y por su técnica, puedan ser productos de un taller oriental. Los primeros marfiles carecen de sentido plástico.

Señala A. Blanco que estos primeros marfiles hispanos, que él fecha entre los años 700?-650?, son de calidad mediocre. Las piezas más antiguas serían los ejemplares de Santa Lucía y del Acebuchal, que se emparentan estilísticamente con los cuencos de los grabados fenicios. Carecen de la refinada facilidad en el manejo del buril.

[3] Mallowan, 1966; Barnett, 1957.

A. Blanco acepta la tesis de Barnett de que la anexión por Asiria de las ciudades fenicias (Sidón era ya provincia asiria en 676 y Tiro lo fue en 668) originó una emigración de artesanos fenicios a Occidente y otros irían a Cartago y a Etruria. A este arte de estos tres países lo llama ya orientalizante.

De la relación del ciervo de Santa Lucía con otras piezas del Oriente, deduce A. Blanco que la escuela que produjo esta pieza procedía de Tiro. Los toros y caballos son muy parecidos a los de los cuencos de Caere y Praeneste. El medallón áureo de Málaga, perdido durante la Guerra Civil Española, por su estilo se emparenta con el de los cuencos fenicios.

El carnero de las placas caladas señala el Oriente como lugar de procedencia. A. Blanco se inclina a aceptar que los artesanos de marfiles, que llegaron a Occidente, eran fenicios y no sirios.

El grupo B de la clasificación de A. Blanco (650-600?) es parecido al anterior, pero ya con creciente autonomía. Apoyado en lo sucedido en Grecia o en Etruria, los continuadores de los emigrantes habían nacido ya en Occidente o estaban aclimatados aquí. El estilo es más flojo. Se mantiene el repertorio de los temas. El jinete con melena egipcia lo considera A. Blanco del tipo del repertorio orientalizante. El guerrero con casco sigue un tipo más antiguo que caería en el periodo submicénico.

Estos dos grupos podían ser coetáneos, pero de talleres distintos; uno es menos esmerado en el dibujo. A. Blanco habla de que es necesario dar algún tiempo para que los componentes orientales se aclimaten, al mencionar los pendientes de La Aliseda.

El grupo C (600-450?), compuesto por las copas caladas de Alcantarilla y del Acebuchal, aparte de los elementos florales, no muestra una vinculación con el Oriente.

Los talleres que trabajaban el marfil en Occidente, a partir del principio del siglo VI a.C., no mantuvieron relaciones con el Oriente.

En los marfiles de las tumbas de la Cruz del Negro, alguna temática es de tipo oriental y otras manifestaciones parecen ser del arte indígena turdetano, que pueden fecharse en el siglo V a.C.

A. Blanco califica de artes menores fenicias y orientalizantes los préstamos de elementos vegetales, como la palmeta de cuenco, la introducción del grifo y de la esfinge, en calidad de animales fantásticos, y, en general, la práctica de un arte figurativo, que a partir de entonces no se interrumpiría. Importante es señalar para el contenido de este trabajo el empleo de orientalizante para una serie de detalles de los marfiles hispanos y de otras piezas. A. Blanco, al referirse a los marfiles de Carmona de la última fase, los de la Cruz del Negro, indica que la fase artística orientalizante o tartésica ha dado lugar al arte turdetano.

Este autor identifica a Tartessos con el periodo orientalizante, que sería anterior al arte turdetano, éste derivaría de él.

A. Blanco también abordó, en «Orientalia II», el origen de los leones ibéricos. Los antecesores directos del león ibérico, según este autor, son los leones del sarcófago de Ahiram[4], siglo XIII a.C., y los de los sarcófagos chipriotas[5], fechados respectivamente en el segundo cuarto del siglo V a.C. y en la primera mitad del siglo IV a.C. Las esculturas sirio-hititas son, quizá, las más lejanas antecesoras del león ibéri-

[4] Parrot, Chehab y Moscati, 1975, págs. 76-80, figs. 77-79.
[5] Karageorghis, 2000, págs. 204-206, figs. 331-332.

co[6], con el que tienen en común la actitud y ciertos detalles, que se repiten constantemente: las orejas dirigidas hacia atrás, la boca abierta con la lengua fuera, los pliegues del labio superior retraído. A. Blanco desconoce qué vehículos trajeron a la Península este tipo y por dónde hizo su entrada, ya que su presencia se documenta tanto en el Levante Ibérico como en el sur peninsular. A. Blanco se inclina a creer que el tipo de león penetró por el mediodía, leones de los marfiles de Carnoma, del vaso de Valdegamas del Museo Lázaro Galdiano y la Joya de Jándula, fechada hacia el 600 a.C. Es dato significativo señalar que los prototipos orientales que A. Blanco recoge pasan al león ibérico.

El grifo oriental carece de orejas. Aparece en los marfiles de Carmona y en el cierre de dos estuches de los collares de La Aliseda.

El toro de Porcuna lo considera A. Blanco procedente de la corriente orientalizante, que remonta el curso del Betis.

Puntualiza este autor que Tartessos fue una ciudad sin estatuas. El toro tumbado de Porcuna, exclusivamente por actitud, recuerda claramente a los orientales, principalmente a los prótomos dobles de los capiteles persas que llegaron hasta Fenicia. Presenta relaciones formales con los toros de los marfiles fenicios y de los vasos griegos. La fuente última remonta a los toros grabados de Tell Fara de tiempos de Amarna, o a los de la caja de Enkomi. Los adornos del cuerpo del animal denotan un gusto orientalizante, según A. Blanco, que confluye con la corriente griega llegada del sudeste. De los datos anteriormente expuestos se deduce, según este autor, que formas y temas decorativos orientales se aclimataron en Occidente a un ambiente nuevo y distinto, lo que ya se deducía de «Orientalia I». A este periodo de aclimatación cabe llamar orientalizante.

A. García y Bellido, este mismo año (1960, págs. 44-63), cataloga los jarros aparecidos en Occidente. No menciona el periodo orientalizante. A los jarros los llama púnicos-tartésicos. Piensa que no son objetos importados, sino productos indígenas fabricados en algún taller o talleres de la región atlántica, cercana al Estrecho, señala Cádiz como posible lugar de uno de estos talleres y los relaciona con Tartessos. Los jarros, las joyas de El Carambolo y de Sanlúcar han de tenerse por productos tartésicos, hispano-púnicos, es decir, indígenas. Si bien, concebidos según las modas artísticas o normas del llamado «arte orientalizante». No somos de la opinión de utilizar en este periodo la palabra púnico, que las fuentes grecorromanas aplican sólo a los cartagineses. Admite el catedrático de la UCM que todo este arte, joyas, marfiles y jarros, no fue original. Estaba inspirado en formas y procedimientos venidos del arte oriental. Habla de un arte mediterráneo (Asia Menor, Siria, Fenicia, Grecia, Etruria y Cartago), que informó la fase orientalizante, que coincidió con las concentraciones urbanas, con las formas monárquicas autocráticas de ellas derivadas, con la preparación de los alfabetos y con la aparición de la primera literatura. Este fenómeno surgió alrededor de Tartessos. A. García y Bellido hace coincidir Tartessos con la etapa orientalizante. En su opinión, Tartessos es un complejo cultural orientalizante. Hubo en todo el Mediterráneo una cultura común de caracteres orientales. La cultura más occidental de ellas fue la tartésica. Otra fue Etruria, la tercera el norte de África y la cuarta Grecia. Rechaza la idea de que todo objeto de arte oriental u orientalizante hallado en Occidente fuera tenido como objeto importado. Insinúa la posibilidad de que Tartessos y Cádiz fueran una misma cosa. Tesis defendida recientemente

[6] Blázquez, 1983, págs. 156-162.

por J. Alvar. Admite que en Tartessos florecieron talleres orientalizantes autónomos. El término orientalizante se ha generalizado. Así, M. Almagro Gorbea (1977) redactó un grueso volumen sobre Extremadura. Hace coincidir el final de la Edad del Bronce con el periodo orientalizante. J. P. Garrido y E. M. Orta (Garrido y Orta, 1989), además de A. García y Bellido y A. Blanco, hacen contemporáneo Tartessos del periodo orientalizante. J. Fernández Jurado (2001, págs. 159-171) habla de la orientalización de Huelva, al igual que J. M. Blázquez (1975), Rodríguez Díaz y Navascués estudian el periodo tartésico en Extremadura y J. M. Blázquez[7] el orientalizante de la Península Ibérica, debido a los fenicios asentados en la costa que motivaron el periodo orientalizante, al igual que en Etruria y en la Grecia Arcaica se imitaron los objetos traídos del Oriente y se fabricaron en los talleres indígenas. Cádiz debió ser el centro más importante. Tal es la tesis defendida por J. M. Blázquez (1975) varias veces.

Según M. E. Aubet (1978, págs. 15-86), los marfiles andaluces se aproximan más al trabajo del marfil que las tallas de los cuencos. Podría también pensarse en un influjo de las célebres telas de Tiro y de Sidón. Los artesanos de Sidón, que fabricaron los marfiles, tenían unos modelos a la vista, lo que explicaría las frecuentes repeticiones y combinaciones de unos mismos temas. Su fecha de comienzo sería la mitad del siglo VIII a.C., o, quizá, aún antes. No son fenicios orientales. Tampoco son de falsificación tartésica, por la ausencia de tradición artística local.

Las características de estos marfiles de Cruz del Negro serían la repetición de temas basados en un número limitado de motivos y combinados en grupos aislados; la falta de originalidad y la sumisión a esquemas muy tradicionales. Piensa esta autora que los marfiles de Cruz del Negro y los restantes de Carmona corresponderían al momento final y decadente de este arte. El arte, cuando se fabricaron estos marfiles, no se vinculaba a una tradición artística local. Este taller coincide con la penetración máxima de importaciones fenicias desde el Estrecho. Sería un taller fenicio local.

Son la última manifestación de una industria floreciente desde el siglo IX a.C. en Fenicia. Se trataría de un arte provincial fenicio. El taller se radicaba en el Bajo Guadalquivir.

En el segundo trabajo, M. Aubet (1980, págs. 33-92) concluye que los marfiles de estas dos localidades tampoco acusan elementos indígenas o tartésicos, son obra de un taller fenicio que trabajaba en el Bajo Guadalquivir o, acaso, en Gades. No se nota una evolución en el estilo. Serían coetáneos y procedentes del mismo taller. El grupo más decadente y tardío serían los marfiles de La Joya y de Setefilla.

La autora señala las grandes afinidades entre los marfiles de la Cruz del Negro y Osuna y los del taller de Cartago que fabricó los peines de Juno y de Sant Louis. El grupo del Acebuchal y de Alcantarilla se relaciona con los peines de Dermech y de Douimes, fabricados, según esta autora, en un taller muy vinculado al Acebuchal. Las relaciones con motivos ornamentales de los ejemplares de Cruz del Negro, Samos,

[7] Blázquez, 1978; Blázquez, 1980, págs. 277-324; Blázquez, 1992. Sobre los fenicios en Occidente: Blázquez, Alvar y Wagner, 1999; Del Olmo Lete y Aubet, 1986; Martín, 1995; González Prats, 1999; Schubart, 2001, págs. 191-215; E. Acquaro (1988, págs. 422-435) estudia también algunos bronces de Occidente, como las figurillas de Cádiz y de Huelva, siglo VII a.C., posibles imágenes de Melqart; la Astarté de Sevilla, siglo VII, y el personaje divino de Cádiz, siglos VIII-VII. Piensa que la pequeña plástica fenicia y siria a través de Chipre es de las primeras transmisiones culturales que la presencia fenicia opera en Occidente. Sobre Tartessos: Aubet, 1989; Ruiz Mata, 2001, págs. 1-190; Alvar y Blázquez, 1993.

Bencarrón y Santa Lucía indican que todas estas piezas proceden de un taller común fenicio occidental, formado por artesanos ambulantes. El número de esquemas decorativos es muy simple.

En el último libro aparecido sobre Tartessos debido a M. Torres (2002), el periodo orientalizante se introduce en Occidente debido a la presencia fenicia y concretamente de artesanos orientales en las comunidades indígenas, que aprenden de ellos directamente, a través de los orfebres tartésicos, las técnicas de la soldadura, lo que presupone el conocimiento del metal, sus aleaciones y el control de la temperatura, de la filigrana y del granulado. A partir del siglo VII comenzaría la orfebrería orientalizante como las diademas (La Aliseda, Setefilla, Villanueva de la Vera, Castilblanco); arracadas triangulares (Cortijo de Évora y Torres Alocaz); brazaletes (La Aliseda y Setefilla, finales del siglo VII y mediados del siglo VI a.C.); placas rectangulares, periodo tardío del orientalizante, segunda mitad del siglo VI y todo el siglo V a.C., que se han considerado de carácter local, asimilando elementos orientalizantes los orfebres indígenas (Serradilla); cinturones laminares (La Aliseda), según este autor es una obra de orfebrería tartésica, fabricada para un cliente tartésico de rango regio o aristocrático, que usa la iconografía oriental como señal de poder o de prestigio. Piensa este autor que los artesanos que fabricaban estas joyas de orfebrería tartésica estaban al servicio de las élites sociales. Para M. Torres, Tartessos es el tránsito al mundo urbano y a formas de organización política de tipo estatal de las poblaciones del sudoeste.

Los factores de estos acontecimientos fueron la intensificación de la agricultura y los contactos con la fachada atlántica europea, sobre ello incidiría el mundo colonial fenicio. Las demandas de metales desempeñaron un papel primordial. Ello provocaría importantes transformaciones en la estructura económica y social. En el vértice de ésta se hallaba el rey. En este contexto hay que situar a Argantonio[8].

J. Jiménez (2002) concluye su estudio sobre la toréutica orientalizante sosteniendo que es el producto del artesanado colonial fenicio que instalaba sus talleres en el territorio peninsular. La producción participó de una serie de principios técnicos, símbolos y lenguaje similares a toda la artesanía fenicia, y por lo tanto se la puede considerar como tal. Los procedimientos de fabricación son la cera perdida, el batido y martillado, el forjado y el recocido, las uniones y los sistemas de montaje, el pulido y el acabado final. La mayoría de los objetos de metal serían importados, lo que no creemos seguro.

El conjunto de elementos que se pueden dar como fenicios occidentales incluye tres categorías artesanales distintas: importaciones orientales, objetos coloniales e imitaciones indígenas. Como lugar de ubicación de los talleres se ha propuesto Cádiz. Los bronces del Berrueco tienen piezas gemelas halladas en Cádiz, lo que confirma esta tesis. Otro enclave podría ser Huelva, pero los hallazgos de la tumba de La Joya no ofrecen uniformidad, como cabría esperar. J. Jiménez apunta la posibilidad de que procedan de las factorías fenicias costeras, si se acepta que los bronces son producción fenicia, lo que nosotros creemos muy seguro. Sobre el funcionamiento de los talleres poco se conoce, al igual sobre la situación social de los artesanos, que creemos baja, al igual que la de los artesanos griegos. De forma muy vaga propone J. Jiménez Ávila (2001, págs. 227-248) la existencia de dos talleres. Uno trabajaría para el valle del Guadalquivir, más próximo a los modelos orientales, y un segundo vendería

[8] Aranegui, 2000.

sus productos en Huelva-Guadiana, y se caracterizaría por formas más audaces y libres.

Los talleres en Occidente trabajaron al margen de los orientales, con un estilo propio. Nosotros, siguiendo a J. Alvar, nos inclinamos a que hubo varios talleres ambulantes. Piensa este autor que esta broncistería subrayaría el poder de unos individuos.

D. Ruiz Mata y S. Celestino (2001) han dirigido un congreso que lleva por título *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, con importantes aportaciones para el tema de este trabajo, con aspectos fundamentales sobre un tema que había quedado a trasmano en su totalidad en la investigación. M. Belén (2001, págs. 1-16) estudia la arquitectura religiosa del Bajo Guadalquivir, pero sólo tres edificios caen dentro de la cronología de este trabajo: el de Cástulo, que es un santuario del tipo de los rurales de Chipre en función de las explotaciones mineras[9]; el del Acebuchal, y el de El Carambolo, que es del tipo del de Cástulo, siglo VIII-VI a.C.

Un santuario fenicio, por el ritual de las ofrendas, es el de Carmona, que fue frecuentado desde finales del siglo VII a mediados del siglo V a.C. Los cuatro santuarios de Montemolín la autora los considera propiamente semitas y no como exponentes de la aculturación religiosa de los indígenas. La autora admite la presencia estable de poblaciones semitas en los principales asentamientos tartésicos, tesis de gran novedad que admiten J. Alvar y C. G. González Wagner.

Estos santuarios, como indican Aubet, Alvar y nosotros, tenían una función comercial.

El Heracleion gaditano funcionaría como un *Karum*, según la tesis de J. Alvar, aceptada por nosotros.

S. Celestino (2001, págs. 17-56) ha excavado y estudiado de modo modélico los tres santuarios rupestres de Cancho Roano, fechados desde finales del siglo VI a los comienzos del siglo IV a.C. Este tipo de santuario deriva de modelos fenicios del Mediterráneo occidental. La nueva religiosidad reflejaría la zona tartésica. Los nuevos edificios estarían orientados a la actividad comercial. No hay que descartar, en nuestra opinión, que, en origen, fuera un lugar de culto fenicio en función del comercio y, seguramente, con prostitución sagrada, como Pirgy, ritual típicamente fenicio.

Uno de los últimos grandes avances de la Arqueología peninsular en el sur de Portugal es el descubrimiento de la presencia fenicia en esta zona. V. H. Correia (2001, págs. 57-67) examina la arquitectura oriental y orientalizante en Portugal. Santa Olaia sería una factoría desde la que Conimbriga, a partir del siglo VII, importaría bienes de prestigio, siendo la presencia fenicia más antigua que en esta última. En el estuario del Tajo se sigue la evolución arquitectónica desde el Bronce Final a la fase plenamente orientalizante, lo mismo sucede en el estuario del Sado. Abul es un sitio típicamente oriental fenicio[10]. Todas son estaciones orientalizantes costeras. La situada en el interior es Fernão Vaz, entre el segundo cuarto del siglo VII y la primera mitad del siglo V a.C., que recuerda el gran almacén de Toscanos. E. Díes Cusí (2001, págs. 69-121) analiza la influencia de la arquitectura fenicia en la Península Ibérica, se

[9] Blázquez y Valiente, 1981; Blázquez, García Gelabert y López Pardo, 1985; Blázquez y García Gelabert, 1994.

[10] Mayet y Tavares da Silva, 2000.

documenta en Cádiz (primera mitad del siglo VIII-segunda mitad del siglo VI a.C.), Castillo de Doña Blanca (primera mitad del siglo VIII-segunda mitad del siglo VI a.C.), Cerro del Villa (primera mitad del siglo VIII-segunda mitad del siglo VI a.C.), Málaga (siglo VI a.C.), Morro de la Mezquitilla (primera mitad del siglo VIII-segunda mitad del siglo VI a.C.), Las Chorreras (siglos VII-VI a.C.), Toscanos (siglos VIII-VI a.C.), Abdera (siglos VIII-VI a.C.) y La Caleta (siglo VII a.C.).

Los asentamientos orientalizantes anteriores al siglo VI son los siguientes: Huelva, Cerro Salomón, San Batolomé de Almonte, Tejada la Vieja, Lebrija, El Carambolo, Cerro Macareno, Mesa de Setefilla, Carmona, Montemolín, Écija, Alhonoz, Colina de los Quemados, Ategua, Los Alcores, Plaza de Armas, Cástulo, Cerro Real, Acinipo, Cerro de la Mora, Cerro de la Encina, Los Saladares, Castellar de Lebrija, Santa Catalina del Monte, Covatillas la Vieja, Cala del Pino, Peña Negra, Alt de Benimáquia, Vinarragell, Aedovestas, Atalayuelas, Cerro de Coronilla, Medellín, Torrejón de Abajo y Cancho Roano. La arquitectura es de tipo orientalizante, pues se extendió por la Península Ibérica. Significa un gran avance intentar distinguir la arquitectura fenicia y la indígena, que sigue modelos orientalizantes, aunque algunos edificios de esta última pudieron pertenecer a los primeros. L. Escacena y R. Izquierdo (2001, págs. 123-157) han publicado un santuario y una vivienda de Coria del Río. Deducen los autores que este lugar acogió durante los siglos VIII-VI a.C. una pequeña comunidad fenicia, asentada en un puerto de comercio oriental en la desembocadura del Guadalquivir.

J. Fernández Jurado y C. García (2001, págs. 159-171) analizan la arquitectura orientalizante en Huelva. A la arquitectura de los cuatro yacimientos, Almonte, Tejada, Peñalosa y Huelva, la consideran tartésica. En todos ellos se observa una aceptación generalizada de la arquitectura fenicia y un desarrollo de la actividad metalúrgica. En la metalurgia se basa el sistema económico de fenicios e indígenas. Según estos autores, el proceso orientalizante comienza en el siglo VIII a.C. El sistema económico fenicio quebró a principios del siglo VI a.C. En Huelva, el comercio fenicio fue sustituido por el griego. En Tejada, la economía fue, fundamentalmente, agropecuaria. Desapareció Almonte. El muro de Huelva, que se parece mucho al de Megiddo, sería de contención y uno de los primeros elementos de la presencia fenicia en Huelva. En Tejada la Vieja, la construcción de la muralla data del último cuarto del siglo VIII a.C. En esta ciudad, la muralla delimita el área urbana, concepción fenicia. La arquitectura y el urbanismo se adaptan a modelos foráneos.

A. González Prats (2001, págs. 173-192) examina la arquitectura orientalizante en el Levante peninsular. Considera Fonteta como una colonia fenicia, lo que es muy probable, fechada a mediados del siglo VIII a.C. Hacia la segunda mitad del siglo VII se levantó una impresionante muralla que sigue el esquema básico de la del Estaño, con un sistema conocido en Oriente desde el Bronce Antiguo, Jericó, en el III milenio.

El poblado orientalizante de El Palmar (Oliva de Mérida, Badajoz) ha sido presentado a la comunidad científica por J. Jiménez y J. Ortega (2001, págs. 227-248). El interés radica en tratarse de un poblado amurallado, con una arquitectura doméstica que se caracteriza por casas privadas, dato importante, con un posible almacén y un edificio de culto, con verdaderas calles, que indican ya un planeamiento urbanístico. La economía era metalúrgica y agropecuaria. F. Mayet y C. Tavares (2001, págs. 249-260) mencionan como establecimientos con estratos orientalizantes los siguientes: Castro Marín, Abul y Setubal en el Sado, Almaraz y Lisboa en el Tajo,

Santa Olaia en el Mondego, Roca Branca en Arades, Castelo de Alcacer do Sal en el Sado, Satarém en el Tajo, Conimbriga en el afluente del Mondego. Estos yacimientos prueban que el periodo orientalizante se extendió en Portugal por los estuarios de los ríos e, incluso, en el interior. Los autores consideran Abul una fundación fenicia de carácter comercial, con las élites indígenas. El urbanismo es típicamente oriental.

J. Alvar (1993, págs. 11-37) ha señalado algunos aspectos muy acertados sobre el carácter de la colonización fenicia en Occidente:

> se explica la colonización fenicia en Occidente, basada en el relato de la fundación de Cartago, en el carácter urbano de los establecimientos comerciales y en la fisonomía de los enterramientos de Lagos, Almuñécar y Trayamar, en los cultos coloniales, en las tensiones internas de la aristocracia fenicia, que potenciaría el nuevo carácter hegemónico de los contactos interculturales. Esta idea significa un gran avance en la interpretación de la colonización fenicia en Occidente. La aristocracia fenicia deseaba mantener el control de los medios de producción y comunicación, y la supervisión en los extremos de la red de intercambios. Esta aristocracia estaba desplazada de los medios políticos. A ella alude el ya citado texto de Isaías.

En Etruria también se documenta una aristocracia mercantil, estudiada por J. Martínez Pinna[11], al igual que en Grecia. La ausencia de esta aristocracia tartésica explica que el periodo orientalizante sea en Occidente mucho más pobre que en Etruria o en Grecia. En Occidente no han aparecido las tumbas principescas repletas de joyas de oro, como las tumbas: Bernardini de Palestrina, del segundo cuarto del siglo VII a.C.; Barberini, también de Palestrina y de la misma fecha; Regolini-Galassi, en Cerveteri, en torno al 650 a.C.; las joyas de Marsiliana d'Albegna, del primer cuarto del siglo VII; del Littore en Vetulonia, del 630 a.C.; de Aurelii II, del último cuarto del siglo VII; de la tumba de Isis en Vulci; de Certveteri; de Palestrina; de Narce; de Vetulonia; de Chiusi; de Tuscania; de Bolonia, todas del periodo orientalizante y fechadas en el siglo VII[12]. En Grecia, el periodo orientalizante fue igualmente muy brillante[13].

Se desprende de la síntesis de los anteriores trabajos que la mayoría de los investigadores hacen coincidir Tartessos con el periodo orientalizante promovido por la llegada de los fenicios al Occidente. Se han presentado algunas tesis de gran novedad, como la colonización fenicia en el valle del Guadalquivir y aun en el interior. Se ha intentado diferenciar la arquitectura fenicia de la orientalizante. Se admite la presencia de talleres fenicios para el trabajo del bronce o del marfil. Se observa una fuerte aculturación de influjo fenicio entre los siglos VIII y VI a.C.

En los próximos años habrá que examinar detenidamente lo fenicio y las imitaciones, principalmente en necrópolis (Torres, 2002) y santuarios (Blázquez, 1992). Nosotros hace años hablamos de la semitización de la religión del sur peninsular, pero hay que matizar mucho.

En los últimos años varían las opiniones de los investigadores. Hemos recogido algunas que gentilmente nos han comunicado.

En opinión de A. Domínguez Monedero:

---

[11] Gras, 1985; Cristofani, 1985; Bartoloni, 2000.

[12] Cristofani y Marteli, 1983, págs. 253-285, figs. 9-115.

[13] Hampe y Simon, 1980, págs. 64-82, 109-112, 116-126, 153-170, 198-210, 227-230.

1.º Concepto de Tarteso. Con el término de Tarteso, que realmente parece haber sido acuñado por los griegos, tal vez a partir de algún nombre o término indígena, habría que denominar a la cultura que se desarrolla en la cuenca del Guadalquivir y esquina sudoccidental de la Península Ibérica a partir de la acción de los colonizadores fenicios sobre el sustrato de las poblaciones de la Edad del Bronce Final de la zona. Aun cuando hay que entender Tarteso como un proceso histórico, no me parece válido aplicar ese término a ese mundo de la Edad del Bronce precolonial, por muy importante, desarrollado y activo que tal mundo fuera. Los auténticos procesos de cambio, que son los que determinan la aparición del fenómeno tartésico, no parecen haber sido anteriores a esa presencia fenicia; por supuesto, esa presencia tiene como finalidad última la explotación de los recursos naturales del entorno, en especial los minero-metalúrgicos, pero sin desdeñar, quizá a partir de un segundo momento, otras fuentes de riqueza.

2.º Sobre si el período orientalizante, es igual a Tarteso. En mi opinión, y por lo dicho en el apartado previo, creo que sí podemos equiparar el período orientalizante con Tarteso; por lo mismo, creo que no puede hablarse, como hacen algunos autores, de un mundo tartésico pre-fenicio. El aspecto cultural tan original que asume Tarteso no puede entenderse sin la acción de los fenicios; de no haber sido por estos últimos, las sociedades indígenas del Bronce Final no habrían conocido los procesos de cambio en todos los órdenes, y que atestigua la arqueología, que son la característica propia de dicho mundo tartésico.

3.º Acerca de la posibilidad de una colonización fenicia en el interior de la Península Ibérica. En mi opinión, sí puede hablarse de «colonización» fenicia en el Guadalquivir, aunque por el momento limitada a una serie de enclaves; igualmente, habría que precisar el sentido de ese concepto de colonización. Ciudades fenicias, del tipo de las existentes en la costa (Gadir, Malaka, Sexi), no parecen haber existido en el Guadalquivir; sin embargo, sí parece clara la presencia de gentes de origen fenicio, en mayor o menor número, en diversos puntos, desde Coria del Río y la propia Sevilla hasta la zona de Carmona y, eventualmente, en puntos del Alto Guadalquivir como la propia Cástulo. No obstante, esos grupos, más o menos organizados, parecen haber coexistido junto a comunidades indígenas, que parecen haber constituido el núcleo poblacional principal de las mismas, recibiendo en este proceso importantísimas influencias fenicias. Cuestión distinta es el periodo ya claramente púnico, durante los siglos IV y III a.C., donde sí pueden haberse producido asentamientos de gentes de estirpe púnica africana; sin embargo, para el periodo orientalizante (siglo VIII-VI a.C.) la situación puede haber sido la que se describe en las líneas previas.

Recientemente D. Ruiz Mata, el excavador del Castillo de Doña Blanca, situado en la Bahía de Cádiz, enfrente de la ciudad, que hoy día se cree, según algunos, la Cádiz fenicia, ha propuesto una nueva tesis sobre los orígenes de Tartessos.

A partir del I milenio a.C., estos poblados se dedicaron a la metalurgia, a la cría de ganado y a la comercialización de estos productos. Estos poblados formaron el núcleo cultural de Tartessos. No se puede hablar en este momento de una estructura urbana. A partir del siglo IX o a comienzos del siglo VIII a.C cambiaron las costumbres funerarias. Aparecen los túmulos funerarios y el rito de la incineración en *ustrina,* y después se cribaban las cenizas.

F. López Pardo piensa respecto al orientalizante que debe superarse el término, que es obsoleto y debido a una tradición historiográfica ya superada, porque se pueden definir facetas distintas según el ámbito geográfico, en áreas diferentes con as-

pectos muy marcados (no es lo mismo Grecia que la Península Ibérica, etc.). Ha de hablarse de orientalización y cómo tiene lugar su transferencia al mundo indígena. Seguramente, a través de los fenicios. Hay precolonización e intercambios comerciales. Tartessos es un término ambiguo, hay que ver qué entienden por ello los fenicios y las fuentes clásicas. No se puede saber si existía una entidad estatal y de qué dimensión, ya que no se puede definir a través de la arqueología. Habría formaciones políticas aglutinantes en el Bronce Final, la presencia fenicia sería factor importante en la concentración de poder (pocos interlocutores). Acepta la fase precolonial con intercambios coloniales.

C. G. Wagner, por su parte, respecto a Tartessos acepta desde finales de la Edad del Bronce una incipiente jerarquización. Admite el periodo orientalizante, pero a partir del 750, no cree en el pre-orientalizante. A partir de este momento, las relaciones con los fenicios generan desigualdad social, resultante del sometimiento del modo de producción doméstico por el modo de producción dominante colonial (esto es el periodo «orientalizante» tartésico).

En opinión de M. Bendala, Tartessos fue, inicialmente, el resultado de un programa de control territorial y económico de matriz urbana en un amplio sector del sudoeste de la Península Ibérica, con foco principal en el Bajo Guadalquivir y amplia irradiación hacia la alta cuenca del mismo río, y el occidente peninsular, fundamentalmente hacia tierras extremeñas. La creciente maduración del Bronce Atlántico y la complejidad creciente de las civilizaciones mediterráneas durante el II milenio a.C., convirtieron a la que sería región tartésica en una charnela de encuentro y comunicación de estas dos esferas económicas, tecnológicas y culturales, aunque los protagonistas de la reactivación cultural y económica que Tartessos supuso han de tener una conexión fundamentalmente mediterránea, porque no de otra manera se entienden los patrones urbanos de su estrategia económica y territorial, ni aspectos sustanciales de sus manifestaciones culturales, entre ellas las relativas a sus cerámicas, las estelas de guerreros y otras bien conocidas.

Es difícil —y cuestión tratada en una larga polémica científica— determinar por quiénes, cuándo y cómo se activó el fenómeno cultural que las fuentes y la literatura científica identifican con la cultura tartésica. En mi opinión, es un fenómeno que ha de asociarse muy directamente a los fenómenos de movilidad cultural y humana relacionados con los complejos acontecimientos propios de la época llamada de la precolonización, previa a las colonizaciones históricas y referida, como precedente necesario, a la expansión micénica en el Mediterráneo y, fundamentalmente, a los movimientos y ajustes que siguieron a la crisis de Micenas en los últimos siglos del segundo milenio. En este sentido, las innovaciones vinculadas a la aparición o la gestación de Tartessos tendrán un horizonte cronológico situable hacia fines del segundo milenio y comienzos del primero antes de nuestra era.

Esta primera y difícil etapa formativa, la que he propuesto denominar «periodo geométrico», creó las condiciones que hicieron posible las posteriores colonizaciones históricas, primero y principalmente desarrolladas en el ámbito tartésico por los fenicios, aunque no faltaran contactos con los griegos, según prueban la tradición literaria y, crecientemente, los testimonios arqueológicos. Los fenicios se convirtieron en principales actores y beneficiarios de una acción colonizadora que determinó profundamente la historia y la cultura tartésicas a partir de fines del siglo IX a.C. Desde entonces, fundamentalmente en los siglos VIII-VII, se desarrolló una facies cultural profundamente dependiente de la influencia y la presencia fenicias, la de mayor pros-

peridad de Tartessos, en la que conocemos arqueológicamente como época orientalizante. Es la época de Argantonio y la mitificada en la literatura antigua hasta hacer de Tartessos un topos de prosperidad, de riqueza en metales y en ganados, con amplia repercusión en el plano legendario.

Para esta etapa, una de las más importantes aportaciones de la investigación reciente ha sido la comprobación de una importante presencia de fenicios en el ámbito tartésico, ya sea en asentamientos directos, como pueden representar la propia *Spal* (el núcleo originario de Hispalis/Sevilla) y centros vinculados a ella a la manera de centro sagrado, como El Carambolo (al otro lado del río); ya sean grupos inmigrantes en centros tartésicos, como pudieron ser en los casos de *Caura* (Coria), *Carmo* (Carmona), Montemolín (Marchena, Sevilla), tal vez Tejada la Vieja (Escacena, Huelva), Cástulo, etc., en los que se habla de la existencia de «barrios fenicios», un fenómeno parangonable de alguna manera con las «juderías» de nuestras ciudades medievales. Esta presencia, según mecanismos o procesos que la investigación trata modernamente de aclarar, explicaría la potencia del impacto fenicio en la región nuclear tartésica, así como, en mi opinión, el gran peso del componente púnico en la sociedad turdetana posterior, la directamente heredera de la cultura tartésica (algo a lo que alude directamente Estrabón, 3, 2, 13, cuando decía que la mayoría de las ciudades turdetanas y de las regiones vecinas estaban habitadas por los fenicios o púnicos). Por lo demás, la alusión a esta última realidad permite recordar que no puede hablarse de desaparición de la cultura tartésica, sino de cambios coyunturales en una continuidad estructural del mundo tartésico en el turdetano e ibérico de los siglos posteriores.

Para Lorenzo Abad, Tartessos es una cultura que se desarrolla en la zona meridional de la Península, a lo largo del eje Guadalquivir-Segura, a finales del II milenio y durante los primeros siglos del I a.C. Tiene varias fases culturales, marcadas por su propia evolución interna y por su relación con el exterior, sobre todo con otras áreas del Mediterráneo. Creo que es interesante insistir en que no se trata de un fenómeno exclusivo del occidente de Andalucía; un proceso similar se desarrolla también en el entorno de la desembocadura del Segura.

Una de las fases culturales de Tartessos es el Tartessos orientalizante, consecuencia de la relación de la cultura tartésica con los colonos orientales que llegan a sus costas. Es quizás el periodo más espectacular y rico de esta cultura, comparable a otros periodos orientalizantes del Mediterráneo, desde Grecia hasta Etruria. El elemento principal, más antiguo y determinante, es de cultura semita, fenicia, aunque aparecen también elementos griegos, cuya importancia aumenta a medida que pasa el tiempo. En este sustrato tartésico orientalizante es donde hay que buscar en buena parte el origen de la cultura ibérica.

A juzgar por lo que ocurre en la zona del Segura, no creo que podamos hablar en los valles de los ríos de una política sistemática de colonización fenicia, ya sea agrícola o política, como pudo ser luego la púnica o desde luego la romana. Hay asentamientos indígenas con influencias fenicias, e incluso es posible que existieran avanzadillas o recintos defensivos que protegieran las colonias, pero a mi modo de ver no se puede hablar de una colonización propiamente dicha. Sigo creyendo que lo tartésico es tartésico y no fenicio, aunque desde luego su fase orientalizante esté profundamente influida por esta cultura.

Según entiende J. Maier, Tartessos es la cultura (o incluso civilización) que se desarrolla en gran parte de Andalucía y Extremadura desde el Bronce Final hasta más o

menos el 600 a.C. Considera que es una cultura de raigambre mediterránea que experimentará una importante influencia de determinados pueblos del Mediterráneo oriental, especialmente de los fenicios o de su círculo más inmediato (Chipre, por ejemplo).

El periodo orientalizante es una etapa importante de la cultura tartesica, semejante o idéntica a la de otras zonas del mediterráneo, digamos que es la clara integración de Tartessos en la *koiné* mediterránea. Por otra parte, considera que es una de las etapas más brillantes y de mayor pujanza de Tartessos, aun a pesar de ser la más modesta de todas ellas.

Cree en el establecimiento de gentes del ámbito fenicio o incluso fenicios (pocos) en el valle del Guadalquivir, quizá en algunos puntos de Extremadura, pero no cree en la existencia de una colonización fenicia programada, sistemática con estrategias ocupacionales, etc.

Las necrópolis de la Baja Andalucía son, para este autor, tartésicas, aunque no excluye el que algunas tumbas puedan ser de fenicios o gentes de su ámbito, ya que Tartessos en cualquier caso es una mixtificación de gentes, de acuerdo con lo dicho en el punto anterior.

Para M. Almagro Gorbea, Tartessos representa el mundo orientalizante en la Península Ibérica. En la Antigüedad, dio lugar al mito de Tartessos el esplendor mitificado de la riqueza en metales de las gentes que habitaban el extremo Occidente, cuyas riquezas iban a buscar fenicios y griegos.

La Cultura Tartésica, desde una perspectiva indígena, es el resultado del desarrollo indígena del Bronce Final estimulado por los contactos precoloniales, lo que dio lugar a la primera alta cultura de la Península Ibérica, con una sociedad compleja regida por una monarquía sacra, con escritura y leyes, ciudades, etc.

Una de las claves del desarrollo del mundo tartésico fue la introducción del sistema de producción y redistribución basado en el policultivo mediterráneo, de trigo, vino y aceite. Este hecho explica la clara existencia de una colonización tartésica, parangonable a la etrusca de la Campania o del Valle del Po, de la que casi es contemporánea, como evidencia Medellín y otros yacimientos de la Baja Extremadura, pues no existe dato alguno cierto que permita suponer una colonización agrícola fenicia de las tierras del interior, tanto por falta de base demográfica en las colonias costeras como por la falta de indicios epigráficos y arqueológicos que permitan suponer que los santuarios y necrópolis conocidos en el mundo tartésico eran fenicios. La religión tartésica asimiló elementos fenicios tanto como la religión romana asimiló elementos griegos, pero nadie dice por esa razón que Roma o la Cultura Lacial sean fruto de una colonización griega.

D. Plácido piensa que sobre Tartessos hay que hacer una distinción entre las referencias antiguas a un lugar llamado Tarteso, río, ciudad o reino, que responden a la proyección de una imagen mítica, convertida en escenario de algunas actividades relacionadas con los colonos, samios o foceos, y posteriormente tendente a identificarse con las columnas y los confines de la tierra, como para que los romanos pudieran pensar en Gades o Carteya, por una parte, y el concepto arqueológico moderno de civilización tartésica.

Aunque existe la posibilidad de una cultura del Bronce, localizada en la zona, con mayores o menores contactos con el Atlántico y el centro del Mediterráneo, cree que el concepto de civilización tartésica se ha de circunscribir al periodo orientalizante y, por tanto, a la época en que ha nacido una nueva cultura producto de los contactos, sin ninguna identificación étnica, o racial.

Aunque sin duda la civilización tartésica es producto de los resultados de la presencia de colonos, no es estrictamente necesario que tales colonias se hallen en el valle del Guadalquivir. Es un nuevo producto cultural, no una mera presencia de colonos lo que explica «Tarteso».

Para J. Alvar, Tarteso es la formación histórica que habitaba el mediodía peninsular, cuya lengua era el tartesio y, en consecuencia, sus gentes habían de ser distintas a los fenicios. Éstos, llegaran cuando llegaran, entraron en contacto con esa población autóctona que los griegos llamaron tartesios. Los tartesios han de ser identificados, pues, con la población del Bronce Final del sudoeste, aunque no podemos determinar a partir de qué momento esa población es tartesia. Es decir, nada implica que los constructores de la cueva de Menga o Antequera fueran tartesios como pretendía Santa Olalla. Una posición más estricta sería la de sostener que Tarteso sólo es la formación histórica a la que los griegos dieron ese nombre, por tanto, la población del sudoeste que conocieron fenicios y griegos. El problema sería similar al de los propios fenicios, término que habitualmente se usa sólo para los cananeos marítimos a partir del 1200. Los ugaríticos no serían fenicios y, sin embargo, poseen la misma lengua y la misma cultura, comparten los dioses, el estilo de vida, etc.

Por orientalizante se debe entender el periodo en el que los tartesios tienen relación con los fenicios y en el que sus grupos dominantes asumen los préstamos culturales introducidos desde Oriente por los fenicios, de modo que la ideología del grupo dominante se expresa a través de una estética nueva de influencia oriental. Desde «Orientalia» de Blanco, se supone que los artesanos tartesios imitan las formas artísticas orientales, de modo que la estética orientalizante impregna a todos los grupos sociales de la Tartéside. Sin embargo, estudios recientes discuten la fábrica local de muchos de los productos «orientalizantes», que dejan de serlo para ser catalogados como importaciones orientales. En consecuencia, la aportación que realiza J. Alvar a propósito del «orientalizante» es muy iluminadora, pues el orientalizante coincide sólo con la expresión ideológica del grupo dominante tartesio durante el periodo de contacto con los fenicios; sin embargo, la mayor parte de la población tartesia durante el periodo orientalizante no comparte esa estética y, por tanto, no es orientalizante. Siguiendo este razonamiento, algunos autores defienden que no se debe hablar de periodo orientalizante tartésico. Ahora bien, el paralelismo de ese periodo con el orientalizante en Grecia e Italia y su arraigo en la literatura científica hacen muy difícil la inutilización del término para la Península Ibérica.

Otro asunto en el que J. Alvar ha realizado propuestas innovadoras es en el concepto de precolonización. Frente a la idea habitual de que se trata de una fase anterior a la colonización, Alvar ha sugerido que se trata de una modalidad de contacto específica, distinta al contacto colonial, del que se diferencia por la ausencia de asentamientos permanentes y por el desinterés por controlar las fuentes de abastecimiento de materias primas. Se trata de una modalidad de intercambio en la que las relaciones no superan el deseo de obtener bienes inmediatos a cambio del trueque, en principio, los fenicios entregarían bienes preciados, destinados a los dirigentes de las comunidades locales y, progresivamente, irían incrementando la cantidad de objetos —en detrimento de su calidad— para garantizar un abastecimiento cada vez mayor de las materias deseadas, plata, estaño, etc. Esta modalidad de intercambio no requiere asentamientos permanentes y, en consecuencia, sus residuos arqueológicos son mínimos. Tampoco es necesario que esta modalidad desemboque en formas de contacto colonial, pues ambas modalidades pueden coexistir. Si en el contacto colo-

nial prima la hegemonía de los colonizadores sobre los indígenas (de ahí la nomenclatura de Alvar; Modo de Contacto Hegemónico = MCH), en lo que se daba en llamar precolonización no hay imposición hegemónica (de ahí su denominación Modo de Contacto no Hegemónico = MCnH), lo cual no quiere decir que el intercambio no sea desigual (frente a la idea de algunos autores, según la cual en principio las relaciones son igualitarias entre indígenas y comerciantes orientales, Alvar supone que éstos controlan siempre las relaciones de intercambio y, por tanto, el comercio es siempre desigual, aunque se llegue a acuerdos). Las formas económicas, pues, de cada uno de esos modos de contacto son diferentes y no son consecutivas como generalmente se asume. De hecho, ambas modalidades son propias tanto de fenicios como de griegos y se observa cómo los foceos pueden al mismo tiempo estar fundando Ampurias y comerciar según la modalidad MCnH con Tarteso.

Cuestión distinta es el proceso de implantación hegemónica de los fenicios en la Tartéside como consecuencia del desarrollo del proceso colonial. Alvar y Wagner han defendido una proyección territorial, derivada de las necesidades de tierra entre los fenicios, de modo que junto a los enclaves comerciales, habría asentamientos de carácter agrícola e incluso amplios procesos de mestizaje al instalarse fenicios en poblados indígenas en las orillas del Guadalquivir. La crítica realizada en contra de esta teoría basándose en la ausencia de fenicios en yacimientos como Acinipo es débil, pues pudiendo asentarse en las márgenes del Guadalquivir, no sería necesario que los fenicios buscaran cobijo en las inhóspitas tierras de la Serranía de Ronda. Las excavaciones de Carmona ponen cada vez más claro hasta qué punto esa localidad albergaba una población fenicia, junto con habitantes tartesios que darían lugar a un doblamiento mestizado, al menos, desde el punto de vista cultual. Algo parecido pudo ocurrir en algunas regiones meridionales de Extremadura, como Medellín o Zalamea de la Serena, y en la Alta Andalucía, en Cástulo; un fenómeno similar se atisba en Ibiza. Independientemente de que las fuentes no mencionen la actividad agrícola entre los intereses económicos de los fenicios coloniales, no debe extrañar que ése fuera uno de los objetivos de la expansión colonial, igual que lo había sido para los griegos. Pero es que, además, en el periodo Barca encontramos que buena parte de las aristocracias urbanas de la cuenca del Guadalquivir es de origen fenicio, según ha señalado con acierto J. L. López Castro en *Hispania Phoena*.

La opinión de Arteaga es la siguiente:

1. Pensamos que para los griegos jonios (Heródoto) la mención de Tartessos, puesta en relación con una monarquía de base aristocrática (y por lo mismo terrateniente) como la del rey Argantonio, entrañaba la distinción de una identificación geográfica, poblacional y gubernativa, que ellos conocieron por entonces alrededor del valle del Guadalquivir y que por lo tanto transmitieron como una realidad económico-social, sociopolítica y étnico-cultural que no confundieron con la relativa a los «fenicios occidentales».

2. En atención a las relaciones económico-políticas que la sociedad fenicia desde Oriente establece durante unos trescientos años (X-VI a.C.) con la sociedad tartesia en Occidente, la simbiosis étnico-cultural que se produjo, durante los siguientes doscientos años (V-VI a.C.), hizo que desde la nueva base económico-social apareciera a su vez generalizada una manifestación «orientalizante». Desde la eclosión de esta manifestación cultural entendida ella misma también como representativa de una ideología política, el «orientalizante tartesio» respecto de lo fenicio occidental resul-

ta expresivo de una identidad etnográfica que tampoco puede confundirse con otras mediterráneas, relativamente similares, como sería por ejemplo la etrusca.

3. En tanto que resulta difícil de explicar el proceso histórico referente a la eclosión de la monarquía tartesia, sin que su poder estuviera basado estatalmente en la ostentación de una soberanía territorial, y en cuanto que tampoco podemos concebir que la aristocracia tartesia constituyendo una clase terrateniente pudo existir sin detentar ella misma la propiedad de las mejores tierras productivas, pensamos que el concepto de la «colonización fenicia» aplicado al valle del Guadalquivir no puede cuestionarse de la misma manera que en otros ámbitos territoriales del «Círculo del Estrecho». Desde las expectativas críticas que en cada territorio reclama la Economía Política, las citadas referencias al régimen de la propiedad de la tierra comportan para el concepto aristocrático de la monarquía tartesia una condición *sine qua non* respecto del análisis de la distribución social del trabajo, que respecto de la propiedad de aquellos suelos pudiera haberse practicado difícilmente de una manera «colonial» impuesta desde Gadir.

4. Las cerámicas del Bronce Final (X-VIII a.C.) que de una manera mayoritaria aparecen en el valle del Guadalquivir constituyendo unos contextos materiales solamente coherentes con la distribución territorial del poblamiento tartesio, no se conocen en Oriente comportando la cultura alfarera propia de las ciudades fenicias de los tiempos de Hiram de Tiro. Dada la relación económico-social que los fenicios establecen con los tartesios en Occidente, nada extraña que las personas y cerámicas en principio representativas de ambas realidades étnicas empiecen a circular entre unos y otros asentamientos del «Círculo del Estrecho» y del valle del Guadalquivir hasta que unos doscientos años más tarde (VII-VI a.C.) la simbiosis étnico-cultural de aquella manera contrastada, dentro del marco sociopolítico de la formación de una nueva estructura económico-social, produzca la manifestación «orientalizante» dentro de la cual aparecerán también inscritos los artesanos especializados en la elaboración de otras «alfarerías», tanto fenicias como tartesias, suplantando *mutatis mutandis* a las precedentes.

Según Pellicer (1994, págs. 175-185), el problema de la diferencia del mundo tartesio y el orientalizante del sudoeste hispano fue debatido en las Jornadas de Huelva *(Huelva Arq.,* VI, 1982), habiéndose llegado a la conclusión, por él propuesta, de que las sociedades tartésicas emergen ya en un momento indeterminado precolonial del Bronce Final, sociedades denominadas tartesias por las fuentes clásicas. Por otra parte, el orientalizante, el influjo de las culturas orientales, o la aculturación de las sociedades del Bronce Final, surge como consecuencia del contacto interactivo de los colonizadores fenicios con los indígenas de Tartessos, probablemente en la primera mitad del siglo VIII.

El fenómeno tartesio aparece enteramente análogo y paralelo al etrusco. En el primer caso, la colonización fenicia del círculo gaditano/onubense orientalizó las sociedades tartesias del Bronce Final del sudoeste, y, en el segundo caso, la colonización eubea/corintia del círculo de Pitecusa/Cumas/Sicilia orientalizó las sociedades villanovianas de los campos de urnas del Bronce Final-Hierro de la Italia central.

Se ha propugnado la teoría de una colonización fenicia no sólo en las costas meridionales hispanas, sino en determinadas zonas del interior, de tipo agrícola en Carmona[14] y de tipo metalúrgico en Crevillente[15]. Esta teoría no deja de ser una mera hi-

[14] González Wagner y Alvar, 1989, págs. 61-102.

[15] González Prats, 1990.

pótesis insuficientemente verificada en la necrópolis de la Cruz del Negro de Carmona (urnas cinerarias típicas, lucernas unicornes, cuchillos de hierro, marfiles decorados, anillos con escarabeos basculantes, etc.) o en el Poblado de la Peña Negra de Crevillente. Pero estos yacimientos con elementos indígenas y orientales carecen de la pureza de los costeros fenicios, independientemente de que pudieran haberse producido esporádicas infiltraciones de colonos orientales hacia el interior, para organizar el proceso de captación de recursos metalúrgicos y agropecuarios con nuevas tecnologías.

R. Corzo (2000, págs. 179-187) estudió el impulso orientalizante después de Tartessos. Piensa este autor que nada indica que el fin de Tartessos se produjera en un escenario bélico salvo el invento del ariete en el Cerco de Cádiz (Vitr., IX.13.1) y el ataque de Therón al templo de Cádiz. Piensa R. Corzo también que el ocaso de Tartessos no parece que dejara rastro en los poblados. Se desconocen las necrópolis de Turdetania. En la provincia de Sevilla no existe hasta el siglo III la escultura. La esencia de Tartessos se conservó en Cádiz. Corzo concede especial importancia a la coroplastia hallada en la punta del Nao y a los sarcófagos. Para este autor, Cádiz sería el continuador del prestigio de Tartessos.

Es de gran importancia la investigación geoarqueológica en el casco antiguo de Cádiz llavada a cabo por O. Arteaga (Arteaga *et al.*, 2001, págs. 345-415), que ha dado como resultado el descubrimiento de dos puertos, uno interior y otro exterior. La presencia fenicia se remonta, cuando menos, a los siglos IX-VIII a.C.

Bibliografía

Acquaro, E., «I Bronzi», en S. Moscati, *I Fenici,* 1988.

Almagro Gorbea, M., *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura,* Madrid, 1977.

Almagro Gorbea, M. *et al., Protohistoria de la Península Ibérica,* Barcelona, 2001.

Alvar, J. y Blázquez, J. M., *Los enigmas de Tartessos,* Madrid, 1993.

Aranegui, C. (coord.), *Argantonio. Rey de Tartessos,* Valencia, 2000.

Arteaga, O. *et al.*, «El puerto de Gadir. Investigación geoarqueológica en el casco antiguo de Cádiz», *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología,* IV, 2001.

Aubet, M. E., «Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. I. Cruz del Negro», *BSAA,* 46, 1978.

— «Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir II. Acebuchal y Alcantarilla», *BSAA,* 48, 1980.

— «La mesa de Setefilla: la secuencia estratigráfica del corte I», en M. E. Aubet (coord.), *Tartessos: Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir,* Sabadell, 1981.

— (coord.), *Tartessos,* Sabadell, 1989.

Barnett, M. R., *A Catalogue of the Nimrud Ivories,* Londres, 1957.

Bartoloni (ed.), *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa,* Venecia, 2000.

Belén, M., «Arquitectura religiosa orientalizante en el Bajo Guadalquivir», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.

Blanco, A., «El vaso de Valdegamas (Don Benito, Badajoz) y otros vasos de bronce del mediodía español», *AEArq.,* 26, 1953.

— «Orientalia. Estudio de objetos fenicios orientalizantes en la Península», *AEArq.,* 29, 1956.

— «Orientalia II», *AEArq.,* 33, 1960.

Blázquez, J. M., *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente,* Salamanca, 1975.

— *Historia de España Antigua. I. Protohistoria,* Madrid, 1980.

— *Primitivas religiones ibéricas. II. Religiones prerromanas,* Madrid, 1983.

— *Historia del arte hispánico. La Antigüedad I,* Madrid, 1988.

— *Fenicios, griegos y cartagineses en Occidente,* Madrid, 1992.

— *Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad,* Madrid, 2000.
— *Religiones, ritos y creencias funerarias de la Hispania prerromana,* Madrid, 2001.
BLÁZQUEZ, J. M., ALVAR, J. y WAGNER, C. G., *Fenicios y cartagineses en el Mediterráneo,* Madrid, 1999.
BLÁZQUEZ, J. M. y GARCÍA GELABERT, M. P., *Cástulo. Ciudad ibero-romana,* Madrid, 1994.
BLÁZQUEZ, J. M., GARCÍA GELABERT, M. P. y LÓPEZ PARDO, F., *Castulo V,* Madrid, 1985.
BLÁZQUEZ, J. M. y VALIENTE, J., *Castulo III,* Madrid, 1981.
BONSOR, G., *Las colonias agrícolas prerromanas del Valle del Guadalquivir,* trad. del francés y estudio preliminar de Jorge Maier, Écija, 1997.
CELESTINO, S., «Los santuarios de Cancho Roano. Del indigenismo al orientalismo arquitectónico», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
CORREIA, V. H., «Arquitectura oriental y orientalizante em territorio portugués», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
CORZO, R., «El impulso orientalizante después de Tartessos», en *Argantonio. Rey de Tartessos,* 2000.
CRISTOFANI, M. (coord.), *Il comercio etrusco arcaico,* Roma, 1985.
CRISTOFANI, M. y MARTELLI, M., *L'oro degli etruschi,* Novara, 1983.
CUADRADO, E., «Los recipientes rituales metálicos llamados braserillos púnicos», *AEArq.,* 29, 1956.
DEL OLMO LETE, G. y AUBET, M. E. (cds.), *Los fenicios en la Península Ibérica,* Sabadell, 1986.
DÍES CUSÍ, E., «La influencia de la arquitectura fenicia en las arquitecturas indígenas de la Península Ibérica (siglo VIII-VII)», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
ESCACENA, J. L. e IZQUIERDO R., «Oriente y Occidente. Arquitectura civil y religiosa en el "barrio fenicio" de la "caura" tartésica», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
FERNÁNDEZ JURADO, J. y GARCÍA SANZ, C., «Arquitectura orientalizante en Huelva», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
GARCÍA Y BELLIDO, A., *Fenicios y cartagineses en Occidente,* Madrid, 1942.
— «Materiales de arqueología hispano-púnica. Jarros de Bronce», *AEArq.,* 29, 1956.
— «El jarro ritual lusitano de la colección Calzadilla», *AEArq.,* 30, 1957.
— «Inventario de los jarros púnico-tartésicos», *AEArq.,* 37, 1960.
GARRIDO, J. P. y ORTA, E. M., *La necrópolis y el hábitat orientalizante de Huelva,* Huelva, 1989.
GONZÁLEZ PRATS, A., «Arquitectura orientalizante en Levante», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
— (coord.), *La cerámica fenicia en Occidente. Centro de producción y área de comercio,* Alicante, 1999.
GONZÁLEZ WAGNER, C. y ALVAR, J., «Fenicios en Occidente: la colonización agrícola», *RSF,* XVII, 1989.
GRAS, M., *Traficis Tyrrhéniens Archaiques,* París, 1985.
HAMPE, R. y SIMON, E., *Un milléniare d'art grec (1600-600),* Friburgo, 1980.
JIMÉNEZ, J., *La toreútica orientalizante en la Península Ibérica,* 2002.
JIMÉNEZ ÁVILA, J. y ORTEGA, J., «El poblado orientalizante de El Palomar (Oliva de Mérida, Badajoz). Noticia preliminar», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
KARAGEORGHIS, V., *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 2000.
MALLOWAN, M. E. L., *Nimrud and its Remains,* Londres, 1966.
MARTÍN, J. A., *Catálogo monumental de los fenicios en Andalucía,* Sevilla, 1995.
MAYET, F. y TAVARES DA SILVA, C., *Le site phénicien d'Abul (Portugal). Comptoir et sanctuaire,* París, 2000.
— «Abul e a arquitectura orientalizante na costa portuguesa», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica,* Madrid, 2001.
MOSCATI, S. (ed.), *I Fenici,* Milán, 1988.

PARROT, A., CHEHAB, M. H. y MOSCATI, S., *Les Phéniciens. L'Expansion Phénicienne. Carthage*, París, 1975.

PELLICER, M., «Un paralelismo cultural en la protohistoria mediterránea: etruscos y tartesios», *B.R.A.B.Artes*, Sevilla, 1994.

REMESAL, J. y MUSSO, O. (coords.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 1991.

RODRÍGUEZ DÍAZ, A. y NAVASCUÉS, J. J., *Extremadura tartésica: arqueología de un proceso periférico*, Barcelona, 2001.

RUIZ MATA, D., «Arquitectura y urbanismo en la ciudad protohistórica del Castillo de Doña Blanca (El Puerto de Santa María, Cádiz)», en D. Ruiz Mata y S. Celestino, *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid, 2001.

— «Tartessos», en M. Almagro Gorbea *et al.*, *Protohistoria de la Península Ibérica*, Barcelona, 2001.

RUIZ MATA, D. y CELESTINO, S., *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid, 2001.

SCHUBART, H., «La colonización fenicia», en M. Almagro Gorbea *et al.*, *Protohistoria de la Península Ibérica*, Barcelona, 2001.

TORRES, M., *Tartessos*, Madrid, 2002.

UBERTI, M. L., «Gli avori et gli ossai», en S. Moscati, *I Fenici*, 1988, págs. 404-421.

WULFF, F., ANDREOTTI, C. y MARTÍNEZ MATA, C. (eds.), *II Congreso de Historia Antigua de Málaga. Comercio y comerciantes en la Historia Antigua de Málaga (siglos VIII a.C.-711 d.C.)*, Málaga, 2001.

CAPÍTULO XVI

Terracotas del Santuario de Calés (Campania)

El pueblo Calés, en Campania[1], ha proporcionado un número considerable de terracotas pertenecientes a algún santuario local, datado en época helenística, traídas en el siglo pasado a España por el Marqués de Salamanca y repartidas entre varios museos españoles. El conjunto más numeroso, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, es el que nos hemos propuesto estudiar monográficamente, y a él hemos dedicado ya cuatro trabajos[2]. Estas terracotas son gemelas de las procedentes de Etruria Meridional, Lacio y Campania, para las que se ha propuesto una cronología que oscila entre comienzos del siglo II y los últimos decenios del siglo I a.C.

La cronología, como bien ha indicado G. Kaschnitz-Weinberg[3], es imposible hoy deducirla de los datos de las excavaciones. Un *terminus post quem* lo suministra la fecha de la fundación del templo de la *Isola Tiberina*, que fue el año 291 a.C. Este templo ha proporcionado exvotos de otras partes del cuerpo humano, pero no de cabezas. Un *terminus ante quem* se deduce de los hallazgos en el santuario de una diosa matrona en Santa Maria di Capua Vetere, cuya importancia estriba en el hecho de que prueba la existencia de estos exvotos en época plenamente romana. Las terracotas, gemelas de las de Calés y de las del Museo Vaticano procedentes seguramente de Cerveteri, fueron encontradas en gran número alrededor del altar, de época helenística, dedicado a esta diosa, Mater Matuta[4]. Las monedas halladas mezcladas con las terracotas, el carácter estilístico del altar, las inscripciones en lengua latina, permiten fechar las terracotas de Capua entre la mitad del siglo III y el final del siglo I a.C., fecha en que se abandonó el santuario. Esta fecha viene confirmada por el centenar de terracotas que llevamos estudiadas de Calés, ninguna de las cuales se fecha con posterioridad a Augusto.

Numerosas terracotas de esta época guardan los museos Gregoriano Etrusco del Vaticano, Villa Giulia, Nazionale Romano y Palazzo dei Conservatori en Roma.

---

[1] W. Johannowsky, «Relazione preliminare sugli scavi di Cales», *Boll. Arte*, 46, 1961, 258 y ss.

[2] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», *Zephyrus*, 12, 1961, 25 y ss.; *id.*, «Seis terracotas inéditas del Santuario de Calés», *Hom. al Prof J. Uria Ríu*, Oviedo, 1963, 53 y ss.

[3] «Ritratti fittili etruschi e romani dal secolo III al I av. ch.», *Rediconti*, 3, 1924-1925, 334.

[4] H. Koch, «Hellenistische Architekturstücke in Capua», *RM*, 22, 1907, 361 y ss.

Fuera de Roma son notables los conjuntos, en su mayoría inéditos, de los museos de Lecce, Capua, Louvre, Leide, British Museum y Copenhague. Ejemplares aislados guardan el Museo Universitario de Zúrich, el Museum für Antike Kleinkunst de Múnich y el Museo de Berlín. Las características generales de estas terracotas, su gusto moderno, su impresionismo e ilusionismo, fueron perfectamente señaladas por Bianchi Bandinelli[5] con ocasión de estudiar una cabeza femenina en terracota del Museo de Berlín. Este autor ha indicado también algunas otras particularidades del arte de este momento, cual es la existencia de una gran *koiné* artística:

> Possiamo, a un dato, continuare a parlare di arte etrusca e di arte campana; ma più come determinazione topografica che come distinzione etnica e diversità di sfera artistica... E così potremo distinguere uno stile di Roma e uno stile di Capua. Ma sono aspetti di una stessa arte, sfumature dialettali di una stessa lingua. Solo comprendendo a partire dal II secolo, la produzione artistica italiana come una unità e rinunziando a far separatamente la storia dell'arte etrusca romana o ellenistica in Italia, noi potremo comprendere lo svolgimento e chiarire la formazione dell'arte romana imperiale.

Estas frases escritas por Bianchi Bandinelli[6] hay que tenerlas muy presentes al estudiar estas terracotas[7] y todo el arte de Italia central en este periodo. Parecidas frases escribió también G. Richter[8]. El estudio de las terracotas de Calés confirma plenamente esta tesis. Han dedicado trabajos a estudiar terracotas del mismo tipo de las procedentes de Calés Bianchi Bandinelli, Kaschnitz-Weinberg[9], Vessberg[10], G. Pesse[11], Mingazzini[12]...; indicaciones sobre hallazgos de depósitos sagrados con terracotas del tipo de las de Calés han sido dadas a conocer por Deonna[13], Mingazzini[14] y Bartoccini[15].

---

[5] *Storicità dell'arte classica*, Florencia, 1950, 95 y ss.

[6] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, 107.

[7] Según Bianchi Bandinelli *(op. cit.*, núm. 95), esta *koiné* artística itálica se extiende al menos por Campania, Lacio y Etruria y se formaría inmediatamente después de la difusión del arte helenístico, es decir, a partir del siglo III; sería fenómeno cultural, no étnico. Entre la mitad y el final del siglo III, todas estas regiones caen definitivamente bajo Roma. Sobre este punto, cfr. G. Cultrera, «Arte italica e limiti della questione etrusca», *SE*, 1, 1926, 71 y ss. Este autor ya había visto bien el fenómeno de la *koiné* artística al escribir: «Malgrado le differenzazioni locali, nel complesso, tutta quanta la civiltà dell'Italia centrale apparisce sostanzialmente omogenea, anche la produzione artistica», complessivamente peculiare dell'Etruria propiamente detta, non è esclusiva di questa regione... L'arte romana va studiata sincronisticamente o, per dir meglio, globalmente con l'arte di tutto il rimanente dell'Italia centrale, Etruria compresa.» R. Bianchi Bandinelli, *SE*, 2, 1927, 627 y ss. Algunas objeciones en D. Levi, *Dédalo*, 13, 1933, 224.

[8] *Italia Antica*, Michigan, 1955, 29.

[9] *Op. cit.*; *id.*, «Studien zur etruskischen und frührömischen Porträt-Kunst», *RM*, 41, 1926, 133 y ss.; *id.*, *Das Schöpferische in der römischen Kunst*, Hamburgo, 1961, 110 y ss., id., «Terrakotten aus dem Vatikan und aus München», *Antike Plastik*, Berlín, 1928, 105 y ss; *id.*, «Osservazioni sulla struttura della plastica italo-etrusca», *Atti I Congr. Int. Preh. Prot. Medit.*, 1950, 422 y ss.

[10] *Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik*, Lund, 1941.

[11] «Due statue scoperte a Nova», *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milán, 1956, 3, 289 y ss. También R. Blatter, «Ein etruskish-römischer Votivkopf», *Antike Kunst*, 1960, 41 y ss.

[12] «Il santuario della dea Marica», *Mon. Linc.*, 37, 1938, col. 780 y ss. También B. M. Thomasson, «Deposito votivo dell'antica città di Lavinio (Practica di mare)», *OR*, 3, 1961, 123 y ss.

[13] *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, París, 1908, 201, núm. 1.

[14] *Op. cit.*

[15] «Arte e religione nella stipe votiva di Lucera», *Japigia*, 11, 1940, 279.

I. *Cabeza velada de varón*. Altura: 27 cm. Sin número de inventario. Estado de conservación: bueno, salvo ligeros desperfectos en la nariz y en el borde del manto.

Esta terracota representa una cabeza velada de varón vista de perfil. El manto cubre la parte posterior. El pelo está peinado echado sobre la frente, formando pequeños mechones ondulados. La frente es corta y ancha. La nariz, pequeña. Los ojos, grandes, tienen bien marcados los párpados, y en las cejas están sin indicar los pelos, según es frecuente en algunas cabezas etruscas de época helenística fabricadas en bronce y terracota, como la cabeza en bronce procedente de Fiesole, hoy en el Museo del Louvre, fechada en la primera mitad del siglo II a.C.[16]; la cabeza de joven en terracota procedente del Lacio, conservada en Múnich, datada a final del siglo III a.C.[17]; la cabeza del joven en bronce de Florencia, de la primera mitad del siglo III a.C.[18]; el llamado Bruto, de comienzos del siglo III a.C.[19]; la cabeza en bronce de Monte Falterona[20]; cuatro de las terracotas guardadas en el Museo Gregoriano Etrusco publicadas por Kaschnitz-Weinberg[21]; la cabeza de joven en bronce de Bovianum[22]; del Arringatore, de cronología discutida, como la pieza anterior[23], etc. Los ojos no llevan las pupilas señaladas, según es costumbre en otras piezas de esta misma colección[24] y en otras muchas, como en las mencionadas cabezas de Fiesole, Lacio, Bovianum, el llamado Bruto, etc.[25]. El oído, medio tapado por el velo, está bien indicado; el interior no está trabajado. La boca, entreabierta, es pequeña y de labios delgados. El mentón apenas está iniciado. El varón lleva barba y bigote. Un sistema de ligeras incisiones en la barba indica los mechones del pelo, técnica parecida a la documentada en la mencionada cabeza procedente del Lacio. Los mechones no están rizados como en la barba del Arringatore, de la cabeza de Monte Falterona y en otras varias cabezas de época helenística[26], ni señalados por un punteado, como en una cabeza del Museo Gregoriano Etrusco, de época augusta a juzgar por el peinado[27]. Los paralelos más próximos para la cabeza de Calés son los retratos de perfil y con velo de Marco Antonio sobre denario y áureo de los años 44 y 43, respectivamente, con el mismo tipo de peinado, barba, cuello y forma de tratar los ojos[28]. Un segundo paralelo es una terracota de Londres con idéntico tipo de peinado y barba[29], y un tercero, una terracota guardada en el Palazzo dei Conservatori[30].

---

[16] W. Dräyer, M. Hürlimann y M. Palottino, *Etruskische Kunst*, Zúrich, 1955, núm. 119, 154.

[17] W. Dräyer, M. Hürlimann y M. Palottino, *op. cit.*, núm. 121, 154; M. Palottino, *Kunst und Leben der Etrusker*, Colonia, 1956, fig. 59.

[18] M. Palottino, *op. cit.*, fig. 58; W. Dräyer, M. Hürlimann y M. Palottino, *op. cit.*, núm. 122, 154; H. Kähler, *Rom und seine Welt*, Múnich, 1958, lám. 30.

[19] H. Kähler, *op. cit.*, lám. 31; R. Bianchi Bandinelli, *Storicità...*, lám. 61, fig. 124, 130.

[20] L. Banti, *Die Welt der Etrusker*, Stuttgart, 1960, lám. 72.

[21] *Ritratti fittili etruschi e romani*, láms. XXI, XXIII, XXV.

[22] R. Bianchi Bandinelli, *Storicità...*, lám. 61, fig. 125, 130. También G. Richter, *op. cit.*, fig. 116, 29.

[23] G. Richter, *op. cit.*, fig. 123, 32; H. Kähler, *op. cit.*, lám. 560, 62.

[24] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», figs. 3, 18, 22, 37 y 38.

[25] L. Banti, *op. cit.*, láms. 114-117, 298 y ss.

[26] E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis*, Múnich, 1949, figs. 7, 14-19, 23, 36 y 30.

[27] G. Kaschnitz-Weinberg, *Ritratti fittili etruschi e romani*, lám. XXI, 341.

[28] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. X, 1-2.

[29] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XVI, 3-4, 123.

[30] H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926, lám. 119, fig. 9, 309.

II. *Cabeza de mujer.* Altura: 21 cm. Núm. de inventario: 5.001. Estado de conservación: bueno.

Cabeza femenina de joven. Peina el cabello con moño al medio colocado en lo alto de la cabeza. Dos trenzas recogen el pelo a los lados de la frente. Ésta es alta y estrecha, algo tapada por las trenzas. Los ojos son grandes y profundos; los párpados, arqueados y bien indicados, al igual que las cejas. La nariz es corta y estrecha; la boca, pequeña; los labios, finos. Están ligeramente esbozadas las comisuras de la nariz y boca; la cara es mofletuda. Los oídos tienen bien trabajado el interior. El cuello es grueso y corto. Este tipo de peinado, con moño al medio en lo alto de la cabeza, está perfectamente documentado al final de la República Romana, tanto en retratos femeninos de monedas como en escultura; así se le encuentra en varias monedas, quinar y *aureus* de los años 43 y 40 a.C., respectivamente, con la cabeza de Fulvia, que constituyen probablemente los documentos más antiguos de esta moda de peinado[31]; en la cabeza de Victoria sobre denario de L. Mussidius Longus del año 40 a.C.[32] y en varios *aurei* de Octavia de los años 40-39 y 38-37[33]; es muy frecuente este tipo de peinado en cabezas femeninas, como en la llamada Octavia de los museos de las Termas[34], Louvre[35] y Sevilla[36]; en cinco cabezas femeninas de Ny Carlsberg[37]; de Livia del mismo museo[38]; en los dos retratos de mujeres desconocidas del Museo Profano Lateranense, fechados entre los años 15-10 a.C.[39]; en cinco del Museo Nazionale Romano[40], de época augústea; en relieves funerarios del museo Laterano[41], uno fechado entre los años 35 y 30 a.C. por O. Vessberg[42], otro entre los años 20 y 10 a.C.[43], y un tercero de época de César[44], del Museo Nazionale Romano y de Villa Colonna[45]; de la misma fecha, Via Appia, Louvre, Vaticano, British Museum y Capua[46], de fecha del segundo triunvirato, etc.

Esta forma de peinado estuvo muy de moda entre las damas romanas en la época del segundo triunvirato y de Augusto. La terracota que estudiamos ofrece un parentesco notable en el rostro, nariz, ojos y cejas con un supuesto retrato de Octavio, hoy conservado en el Museo de las Termas, datado con posterioridad al año 28 a.C.[47]. La postura de la cabeza, un poco elevada y como dirigiendo la mirada a lo alto, está documentada en un retrato de Octavia sobre un áureo del año 38-37[48].

---

[31] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XIII, núms. 7-8.

[32] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XIII, núm. 6.

[33] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XIII, núms. 9-10; P. Arias, «Nuovi contributi all'iconografie di Octavia Minore», *RM*, 54, 1939, 76.

[34] B. Felletti, *Museo Nazionale Romano*, Roma, 1953, fig. 80, 51 y ss.

[35] R. West, *Römische Porträtplastik*, Múnich, 1933, lám. XXVI, fig. 104.

[36] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, lám. 28, 40 y ss.

[37] R. West, *op. cit.*, láms. XXVI-XXVII, figs. 105-107, 109-110.

[38] R. West, *op. cit.*, lám. XXVII, fig. 108.

[39] A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Ciudad del Vaticano, 1957, lám. 12, 15 y ss.

[40] B. Felletti, *op. cit.*, figs. 82-83, 87-88, 90, 52 y ss.

[41] A. Giuliano, *op. cit.*, láms. 1-2, 2.

[42] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XXXIX.

[43] A. Giuliano, *op. cit.*, láms. 1, 3 a, 3; O. Vessberg *(op. cit.*, lám. XLI, 3, 201) la fecha en el periodo augústeo ya avanzado.

[44] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XXXI, 3, 186 y ss.

[45] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XXXVIII, 1-2, 198 y ss.

[46] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XLI-XLII, 2-3, 199 y ss.

[47] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 81, 52.

[48] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XIII, núm. 10.

III. *Cabeza femenina.* Altura: 22 cm. Núm. de inventario: 4.266. Estado de conservación: bueno, salvo de parte inferior del cuello y la punta de la nariz.

Cabeza velada de joven. Peina el cabello con raya al medio en lo alto de la cabeza y recogido en dos trenzas retorcidas representadas de modo impresionista que descienden hasta los hombros. La frente es alta y estrecha; los ojos, grandes, con la pupila señalada, miran a lo alto; los párpados y cejas están bien indicados; la nariz es pequeña y afilada; la boca, pequeña y de labios finos, está cerrada. No están esbozadas las comisuras de la nariz y boca. El cuello es grueso y sin señalarse ninguna arruga. La expresión del rostro es de cierta rigidez y frialdad en el modelado. Los oídos no son visibles; en cambio, asoman debajo de las trenzas los pendientes arriñonados, de una forma documentada en Etruria[49], Grecia[50], la Península Ibérica[51], Kertsch[52], Chipre[53], etc., de gran tradición en todo el Mediterráneo en el I milenio a.C. Paralelas a esta cabeza son una terracota de esta misma colección[54] y una segunda pieza reproducida por Pareti[55], ambas con el mismo peinado.

IV. *Busto de joven.* Altura: 40 cm. Núm. de inventario: 3.409. Estado de conservación: bueno, salvo la parte inferior del busto y la falta de la nariz y brazos.

Busto de joven. Peina el cabello con raya en medio, recogido en trenzas a ambos lados de la cabeza, que bajan hasta los hombros. La frente es alta y ancha; los ojos, almendrados y profundos, sin señalar las pupilas; las cejas, anchas; la nariz, grande; la boca, pequeña, cerrada y de labios carnosos, el superior está mal moldeado y produce la impresión de estar hinchada toda esta zona. No están indicadas las comisuras de la nariz y labios. El rostro es lleno, y el perfil ovalado. El cuello es alto y ancho. Lleva la muchacha un vestido de media manga de pliegues verticales, ceñida la cintura por un cinturón de gran lazada sobre el vientre. Esta modalidad de peinado se halla bien atestiguada en la época helenística. Es el que lleva una joven en la cubierta de un sarcófago etrusco[56]; varias cabezas en terracota del Museo Gregoriano Etrusco; una de ellas, con las trenzas en forma de espiga, es sin duda una de las terracotas más bellas de toda la época helenística; West[57] la considera como *die ältesten bekannten italienischen Frauenbildnisse;* su fecha es los comienzos del siglo I a.C.[58]; algunos ejemplares, excelentes de calidad, de esta misma colección[59], datados en el siglo I a.C., pues esta moda de peinado aparece en las cabezas femeninas de los denarios de L. Calpurnio Piso, fechado entre los años 90-89[60]; de Iulio Busio, del

---

[49] G. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milán, 1935, lám. CCCLXXVII, núms. 21-22.

[50] R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, Londres, 1961, fig. 521, E-F, 24; G. G. Becatti, *Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche*, Roma, 1955, lám. C.

[51] J. Figueira y A. Blanco, «El tesoro Bedoya», *CEG*, 9, 1959, 161 y ss.; J. Manuel González y J. Manzanares, «Arracada de oro procedente de un castro de Berducedo (Asturias)», *AEArq.*, 32, 1959, 115 y ss.

[52] G. Becetti, *op. cit.*, fig. 294.

[53] G. Becatti, *op. cit.*, figs. 289-292, 296.

[54] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés», fig. 14.

[55] *Storia di Roma*, Turín, 1953, III, 820.

[56] R. Herbig, *Die jüngeren etruskischen Steinsarkophage*, Berlín, 1952, lám. 9a, 66. Una bella figurilla en terracota de mujer arreglándose el pelo largo es la procedente de Solaia, fechada a finales del siglo II a.C., cfr. W. Dräyer, M. Hürlimann y M. Pallottino, *op. cit.*, fig. 118, 154.

[57] *Op. cit.*, lám. XXIII, figs. 90-91, 97. P. Ducati, *L'Italia antica dalle civiltà alla morte di Cesare (44 a.C.)*, Milán, fig. 351; F. Poulsen, *Das Helbig Museum der Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenhague, 1927, fig. 255, 125.

[58] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XCIII, 1, 244 y ss.

[59] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés», figs. 9-12, 30 y ss.; figs. 18-21, 34 y ss.

[60] E. Sydenham, *op. cit.*, núms. 646-673.

año 87 a.C.[61]; de Mm. Fonteio, del año 84 a.C.[62]; de Q. Pomponio Musa, de los años 68-66 a.C.[63]; de L. Calpurnio Piso, del año 64 a.C.[64], y de Lucio Valerio Acisculo[65]; en todas estas cabezas, la trenza en su parte inferior no es lisa, sino retorcida. Trenzas onduladas en su parte inferior llevan, además de las mencionadas cabezas de esta colección publicadas por nosotros, una cabeza de un denario de A. Postumio del año 79 a.C.[66], y una cabeza femenina del Museo Gregorio Etrusco[67]. Dos paralelos muy próximos, no sólo en el peinado sino en el perfil general del rostro y forma de boca y ojos, aunque de mayor calidad artística, son dos cabezas de terracota conservadas en el Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, publicadas por G. Kaschnitz-Weinberg[68]. También ofrece el rostro cierto parentesco con la mencionada cabeza del mismo museo con la trenza en espiga. Vestido de media manga, con pliegues verticales y ceñidor al centro, lleva una escultura de mujer, también con pelo largo, en un cipo procedente del corredor de la *Tomba François*, fechada a finales del siglo II a.C.[69], y sobre un sarcófago de Tarquinia[69a].

V. *Cabeza de joven.* Altura: 23 cm. Núm. de inventario: 5.075. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de joven vista de perfil con el cabello echado sobre la frente formando mechones lisos de pelo, verticales y recogidos en una trenza ondulada que desciende hasta la mitad del cuello por detrás de la oreja, sin trabajar ésta en su parte interior; un rizo cuelga delante de ella. El pelo tapa prácticamente la frente, que de este modo es estrecha. El ojo es grande, bien abierto y de mirada fija, con el párpado muy arqueado. La nariz es pequeña y respingona; la boca, pequeña, cerrada y de labios finos. El mentón es pronunciado y el cuello grueso. La mitad posterior de la cabeza está sin trabajar, al igual que el interior de la oreja. Un paralelo es la cabeza del Museo Gregoriano Etrusco publicada por Kaschnitz-Weinberg[70], con la misma técnica de tratar el pelo y trenza ondulada en su parte inferior.

VI. *Cabeza de muchacha.* Altura: 24 cm. Anchura: 17 cm. Núm. de inventario: 4.455. Estado de conservación: bueno, salvo ligeros desperfectos en la punta de la nariz.

Cabeza de niña. Peina el pelo a modo de capacete, que desciende hasta la nuca formando pequeñas ondas verticales. El pelo oculta la mitad superior de la frente. Las orejas son grandes y sin estudiar en su anatomía interna. Un rizo desciende por delante del oído derecho. Los ojos son grandes y expresivos, sin tener señalada la pupila; la nariz es fina; la boca, de labios pequeños, está cerrada; la cara es mofletuda y el cuello corto y ancho. Pertenece esta cabeza al mismo grupo que la anterior y procede de la misma mano.

---

[61] H. Mattingly, *Roman Coins from the Earliest Times to the Fall of the Western Empire*, Londres, 1960, lám. VIII, núm. 10.

[62] E. Sydenham, *op. cit.*, núms. 724-729.

[63] E. Sydenham, *op. cit.*, núm. 810.

[64] E. Sydenham, *op. cit.*, núms. 841 A, 877; H. Mattingly, *op. cit.*, lám. XIII, núms. 1-2.

[65] E. Sydenham, *op. cit.*, núms. 998 A, 1.000.

[66] E. Sydenham, *op. cit.*, núm. 746.

[67] Cossío-Pijoán, *Summa Artis*, V, Madrid, 1934, fig. 78.

[68] *Ritratti fittili etruschi e romani*, lám. XIX, 335 y ss. También dos terracotas de Copenhague, N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman*, Copenhague, 1941, figs. 801-802, 85.

[69] G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCCLXIV, 2, 67.

[69a] M. Pallottino, «Tarquinia», *Mon. Linc.*, 26, 1937, fig. 122, col. 478.

[70] *Ritratti fittili etruschi e romani*, lám. XX, 336 y ss.

VII. *Cabeza velada de niña.* Altura: 22,5 cm. Núm. de inventario: 4.668. Estado de conservación: bueno, salvo la parte inferior del cuello y la extremidad de la nariz.

Cabeza velada de niña, peina el cabello echado sobre la frente, como las dos figuras anteriores. Unos rizos descienden por delante de las orejas, que son igualmente grandes y echadas hacia delante, y cuelgan también por detrás de ellas. Los ojos son grandes y abiertos; la nariz y boca, pequeñas; los labios, gruesos; el rostro, lleno, y el cuello, corto y ancho. Esta cabeza es gemela de las anteriores y salió de la misma mano.

VIII. *Cabeza de muchacho.* Altura: 21 cm. Núm. de inventario: 4.942. Estado de conservación: bueno, salvo ligeros desperfectos en la punta de la nariz y en el mentón.

Cabeza de joven con el pelo peinado como las tres figuras anteriores; sin rizos que cuelguen por delante y detrás de las orejas; los ojos son grandes y almendrados, con las pupilas señaladas mediante un círculo en relieve, y los párpados superiores están bien indicados; las orejas son grandes y salientes, sin trabajar en su interior; la nariz es pequeña; la boca, de labios carnosos, está cerrada; el cuello es alto y estrecho. Dirige la mirada el muchacho hacia abajo. El perfil del rostro es alargado. Esta terracota procede del mismo taller que las tres anteriores, como lo indica el estudio del cabello, los oídos y la boca. La cara, rellena y ovalada, de este grupo de terracotas de jóvenes, la boca y los ojos ofrecen un parecido próximo con las tres mencionadas cabezas del Museo Gregoriano Etrusco con el cabello caído a los lados. El arte helenístico, desde las creaciones de Boethos de Bitinia[71], tomó frecuentemente a los niños como tema de sus trabajos. En esta colección hay un número elevado de cabezas de niños y muchachos de gran encanto y ternura muchas de ellas, que estudiaremos en trabajos sucesivos.

IX. *Cabeza de mujer.* Altura: 25 cm. Núm. de inventario: 4.419. Estado de conservación: bueno, salvo desperfectos en la punta de la nariz, en ondas del cabello y en la oreja derecha.

Cabeza de mujer de frente alta y estrecha; ojos almendrados, con las pupilas indicadas en relieve; nariz larga y estrecha; boca cerrada, de labios finos; pelo recogido en ondas, con rizos que cuelgan por delante de las orejas y descienden sobre el cuello hasta casi los hombros. Las orejas son grandes y separadas de la cabeza, sin trabajar en el interior. El cuello es corto y estrecho. El perfil del rostro es alargado. Esta forma de peinar el cabello, en ondas y con rizos colgados sobre el cuello, se encuentra documentada en la supuesta poetisa del Museo de las Termas[72], que presenta características del helenismo tardío, que también ofrecen las terracotas de Calés, tales como el modelado un poco frío y descuidado, la boca cerrada, los ojos muy abiertos y la mirada fija, caracteres comunes a la corriente clasicista de época augústea, en la que se fecha esta pieza, que salió del mismo taller que las cabezas de niños de las figuras anteriores, como lo prueban la forma de la boca, las orejas, nariz y ojos; en particular, con la figura anterior presenta un parentesco notable en la forma e interior de los ojos, en el perfil alargado del rostro y en la forma del cuello. La cabeza de mujer se debería igualmente al mismo taller, pues presenta el mismo estudio de ojos, nariz, boca y cuello, idéntico modelado descuidado de la cara y la mirada intensa. Un segundo paralelo para esta cabeza femenina se conserva en el Museo Profano

[71] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, *passim*.
[72] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 86, 55.

Lateranense: una cabeza de mujer de cierta edad, fechada por Giuliano[73] entre los años 15-10 a.C. Un paralelo exacto es una terracota del santuario de la diosa Marica, publicado por Mingazzini[74]. En época augústea trabajaba, pues, este taller de Calés que produjo las cabezas de niños y estas dos de mujer.

X. *Cabeza de muchacho.* Altura: 22,5 cm. Núm. de inventario: 4.537. Estado de conservación: bueno, salvo la punta de la nariz y la parte inferior, que falta.

Cabeza de muchacho. Peina el cabello en rizos ensortijados, que descienden por las patillas, cubriendo la parte superior de la frente. Los ojos son grandes, profundos y de mirada fija, con las pupilas bien señaladas mediante círculos incisos con un punto en el centro; las cejas son anchas; la nariz, corta y estrecha; la boca, pequeña y ligeramente entreabierta. Las orejas están un poco caídas, y la parte interior está muy ligeramente trabajada. El cuello es corto. Presenta esta cabeza algunas de las características de las anteriores, como los ojos grandes, la mirada fija, la boca cerrada y el modelado un poco frío y descuidado. El cabello está trabajado con la misma técnica que en dos retratos del Museo Profano Lateranense, fechados en época augústea, y en la segunda mitad del siglo I a.C. por Giuliano[75], fecha que conviene a la cabeza de Calés. También ofrece ciertos rasgos comunes con una cabeza masculina conservada en el Museo Gregoriano Etrusco, de fuerte influjo helenístico[76], el perfil del rostro, la forma del cuello y de los ojos son parecidos, fechada a final del siglo II o comienzos del I a.C. por Ducati[77] y a final del siglo II a.C. por Kaschnitz-Weinberg[78], fecha que es, según creemos, en más de un siglo alta, y que tanto Ducati como Kaschnitz-Weinberg admiten que con mucha probabilidad representa a un galo. La forma alargada del rostro en la terracota de Calés es idéntica a la que presentan otros dos retratos femeninos en terracota del mismo museo; igualmente ofrecen cierto parentesco estilístico, en la manera de tratar los ojos y cejas, unas terracotas que Kaschnitz-Weinberg[79] cree ya de época augústea.

XI. *Cabeza de joven.* Altura: 23 cm. Núm. de inventario: 4.930. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de joven, de rizados bucles; frente alta; ojos almendrados y profundos, de mirada fija; nariz pequeña; boca pequeña, cerrada y de labios finos, y cuello corto y ancho. Las orejas están pegadas al cabello y se encuentra el interior trabajado. El perfil del rostro es ovalado. La cabeza está un poco ladeada hacia la izquierda, según es frecuente en muchos retratos helenísticos a partir de los de Alejandro Magno. Como paralelo se pueden citar una cabeza de príncipe helenístico del Museo de las Termas[80]; el retrato en bronce de Delos[81], fechado en la primera mitad del siglo I a.C.; una cabeza de guerrero, hoy en Roma[82], fechada en la primera mitad del siglo II a.C. y perteneciente a la primera escuela de Pérgamo; la cabeza del déspota helenístico

[73] *Op. cit.*, lám. 12, fig. 18, 15.
[74] *Op. cit.*, lám. XVIII, fig. 4.
[75] *Op. cit.*, láms. 3-4, figs. 4-5, 4 y ss.
[76] P. West, *op. cit.*, lám. VII, fig. 20-27.
[77] P. Ducati, *op. cit.*, fig. 326; *id., L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII,* Bolonia, 1938, lám. fig. 2, 56.
[78] *Ritratti fittili etruschi e romani,* lám. XXIII, 342.
[79] *Ritratti fittili etruschi e romani,* lám. XII.
[80] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 32, 26.
[81] G. Lippold, *HdA,* V, 1, 1950, lám. 97, fig. 1, 369; R. Lullies, *Griechische Plastik,* Múnich, 1956, fig. 258, 83 y ss.; G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks,* Londres, 1957, fig. 240, 87.
[82] M. Bieber, *op. cit.*, fig. 428, 109.

(Demetrio) del Museo Nazionale Romano, fechada hacia el año 100 a.C. por Bieber[83] y hacia la mitad del siglo II a.C. por Lullies[84]; una cabeza del Museo Arqueológico de Venecia[85]; etc. La fecha de la cabeza de Calés es la primera mitad del siglo I a.C.

XII. *Cabeza de joven.* Altura: 22 cm. Sin número de inventario. Estado de conservación: bueno, salvo ligeros desperfectos en la punta de la nariz.

Cabeza de joven, de rizados cabellos; frente alta; nariz pequeña y fina, con orificios nasales; ojos hundidos y pequeños, con la pupila señalada; boca pequeña y cerrada, sin indicarse las comisuras de los labios; orejas medio tapadas por el pelo, bien trabajadas en el interior, y cuello corto. La cabeza se inclina ligeramente hacia el lado izquierdo. El modo de trabajar el cabello, formando un grueso capacete de rizados mechones, es el mismo que se halla documentado en la cabeza que se suicida después de matar a su esposa, hoy conservada en el Museo de las Termas[86], fechada entre los años 240-220 a.C.[87], perteneciente a la primera escuela de Pérgamo, y en una cabeza varonil de Atenas[88], fechada a comienzos del siglo III. En lo alto de la frente lleva la terracota de Calés dos rizos abiertos en forma de tenaza, detalle documentado en la cabeza de Eubouleus[89] y en la de Alejandro Magno conservada en el British Museum, etc.[90]. En pintura, el tipo de pelo se documenta en la cabeza de Teseo de la Basílica de Herculano[91].

XIII. *Cabeza de joven.* Altura: 19 cm. Núm. de inventario: 4.921. Estado de conservación: bueno, salvo ligeros desperfectos en la parte baja del cuello.

Cabeza varonil de desmelenados y ensortijados cabellos; frente alta y estrecha; ojos profundos y almendrados, con la pupila señalada y mirada dirigida a lo alto; nariz corta y afilada; boca pequeña y de labios medianamente gruesos; rostro lleno y cuello corto y ancho. El cabello tapa los oídos. La cabeza está inclinada hacia el lado izquierdo[92]. Pertenece esta terracota al mismo grupo que la anterior y procede probablemente del mismo taller.

XIV. *Cabeza velada de varón.* Altura: 21 cm. Núm. de inventario: 5.199. Estado de conservación: bueno, salvo la nariz y la boca.

Cabeza velada de varón vista de perfil, de cortos y ensortijados mechones que descienden hasta el cuello y cuelgan sobre la patilla y tapan la parte superior de la frente; ojos profundos, pequeños y de mirada fija, con la pupila señalada; oreja apenas trabajada en el interior; cejas grandes, y cuello robusto. Dos paralelos exactos se

---

[83] M. Bieber, *op. cit.*, figs. 462-463, 162.

[84] R. Lullies, *op. cit.*, figs. 250-251, 81 y ss.; G. Hafner, *Spätbellenistische Bildnisplastik*, Berlín, 1954, lám. 10, MK 2, 48.

[85] F. Poulsen, *Probleme der römischen Ikonographie*, Copenhague, 1937, láms. 7-8, 9.

[86] S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, 1950, lám. LXIII, 102 y ss.

[87] *A Handbook of Greek Art*, Londres, 1959, fig. 230, 161; *id.*, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, fig. 178, 78; M. Bieber, *op. cit.*, fig. 424, 108.

[88] G. Lyppold, *op. cit.*, lám. 109, fig. 2, 314.

[89] G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, fig. 511-512, 181, 264. G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinan Mysteries*, Princeton, 1961, fig. 65, 198 y ss.; H. V. Buttlar, *Griechische Köpfe*, Marburgo, 1948, lám. 78.

[90] G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, fig. 745, 292.

[91] A. Maiuri, *La peinture romaine*, Ginebra, 1953, 66 y ss.

[92] Otros paralelos en R. Horn, «Hellenistische Köpfe. I. Zur Datierung des kleinen attalischen Weihgeschenkes», *RM*, 52, 1937, 140 y ss.

conservan en Copenhague[93], procedente uno de ellos de Etruria, y otros dos en el Palazzo dei Conservatori[94]. Ya G. Kaschnitz-Weinberg[95] observó que un número considerable de estas terracotas están de perfil, representándose sólo la mitad del rostro.

XV. *Cabeza velada de joven*. Altura: 23 cm. Núm. de inventario: 4.928. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de joven de rizados cabellos que cuelgan sobre la patilla y tapan parte de la frente; ojos almendrados; cejas y párpados grandes; mirada fija; nariz mediana; orejas pequeñas y desprendidas de la cabeza, con el interior bien estudiado; boca cerrada, pequeña y de labios finos, sin indicarse las comisuras de la boca y nariz ni los orificios nasales, y cuello corto y ancho. El rostro es de forma ovalada y lleno. Paralelas a esta terracota son cuatro guardadas en Copenhague, publicadas por Breitenstein[96], y dos conservadas en el Palazzo dei Conservatori, publicadas por H. Stuart Jones[97]. El peinado es gemelo del que tiene la mencionada cabeza de Delos. Esta cabeza procede probablemente del mismo taller que la anterior.

XVI. *Cabeza velada de mujer*. Altura: 23 cm. Sin número de inventario. Estado de conservación: bueno, salvo la parte inferior del cuello, que ha desaparecido.

Cabeza velada de mujer, peina el cabello con raya al medio, sin rizar, recogido sobre la parte posterior; frente alta y estrecha; ojos almendrados, profundos y sin señalarse las pupilas; nariz pequeña y fina, con los orificios nasales apenas iniciados; orejas al descubierto, pues el cabello se recoge por encima de ellas, con el interior bien estudiado, y dos anillos cuelgan de ellas; boca pequeña, de labios salientes y bien trabajados. El cuello es estrecho. Pertenece esta terracota, tanto por el modo de peinar el cabello, recogido atrás, como por la labra del rostro, a un numeroso grupo de retratos femeninos datados al final de la República y durante el principado de Augusto, al que pertenecen varias cabezas guardadas en el Museo de las Termas[98], una cabeza de Ny Carlsberg Gliptotek de Copenhague[99], las cabezas de Antonia del Museo del Louvre y una joven de este mismo Museo[100], etc. Los paralelos más exactos son la cabeza de la llamada Iulia de Florencia, con idéntico peinado y perfil del rostro y labios[101]; la cabeza en terracota del Museo de Berlín, bien estudiada por Bianchi Bandinelli y fechada en la primera época de Augusto[102]; una cabeza femenina, también con velo, de Ostia[103]; un retrato de mujer de Carmona, publicado por A. García y Bellido[104]; etc. Aparece ya este peinado en la *Villa dei Misteri*[105].

---

[93] N. Breitenstein, *op. cit.*, lám. 100, figs. 797-798, 84.

[94] H. Stuart Jones, *op. cit.*, lám. 119, figs. 7-15, 306 y ss.

[95] *Rittratti fittili etruschi e romani*, 332.

[96] *Op. cit.*, lám. 102, 85.

[97] *Op. cit.*, lám. 119, figs. 5, 12, 306 y ss.

[98] B. Felletti, *op. cit.*, figs. 78, 80, 83, 87-88, 90, 51 y ss.

[99] R. West, *op. cit.*, lám. XXVII, fig. 109, 96 y ss.

[100] R. West, *op. cit.*, lám. XXXIII, figs. 141, 143-144, 96 y ss.

[101] G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculpture*, II, Roma, 1961, fig. 42, 53 y ss.

[102] H. Käbler, *op. cit.*, lám. 110; G. Kleiner, *Tanagrafiguren*, Berlín, 1942, lám. 47, núms. 4-5; V. Poulsen, «Studies in Julio-Claudian Ikonography», *Acta Arch.*, 17, 1946, figs. 18-23, 24 y ss.

[103] U. P. L'Orange, «Zum frührömischen Frauenporträt», *RM*, 45, 1929, fig. 5, 174 y ss.

[104] «Catálogo de los retratos romanos de Carmona, la antigua Carmo, en la Bética», *AEArq.*, 31, 1958, figs. 7-8, 207, 106.

[105] A. Maiuri, *op. cit.*, 59. También la cabeza de Iulia o de Agripina la mayor de Vicenza, cfr. F. Poulsen, *Porträtstudien in Norditalienischen Provinzmuseen*, Copenhague, 1928, fig. 179, 79 y ss.

XVII. *Cabeza velada de varón.* Altura: 27 cm. Sin número de inventario. Estado de conservación: bueno, salvo el cuello y la punta de la nariz.

Cabeza de varón. Peina el cabello en mechones rizados que cuelgan sobre los bordes superiores de la frente; los ojos son almendrados y profundos, con las cejas y párpados bien estudiados; la nariz es fina. La boca está cerrada y los labios se hallan muy ejecutados. No están indicadas las comisuras de la boca y nariz. El cuello es corto. Los oídos están más trabajados en el interior. La expresión, la forma del rostro, los ojos y el peinado son típicos de la época augústea. Varios retratos se pueden enumerar como paralelos a la terracota del Museo Arqueológico Nacional, como la cabeza de príncipe guardada en el Museo de las Termas[106], una cabeza de joven del mismo Museo[107], los retratos de Augusto de los Museos Vaticano y de Florencia[108], el hallado en Lora del Río[109] y el del Museo Capitolino[110], este último datado después del año 27, lo que proporciona una fecha para la terracota de Calés y confirma la creencia de que este santuario en época augústea era frecuentado por los devotos.

Esta terracota obedece al mismo estilo que los retratos de Augusto joven, bien estudiados por Curtius[111]. Un paralelo exacto, tanto en el rostro como en el cabello, es el retrato de perfil de Augusto sobre un dupondio acuñado en el reinado de Tiberio[112]. El rostro en esta terracota, al igual que en la retratística de tiempo de Augusto, está idealizado. Esta terracota y la anterior pertenecen al mismo taller.

XVIII. *Cabeza masculina.* Altura: 75 cm. Núm. de inventario: 4.787. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de varón de rizados cabellos; frente alta; ojos almendrados y hundidos; cejas grandes; pupilas bien marcadas, según costumbre en estas terracotas; nariz fina; orificios nasales ligeramente indicados; boca pequeña y cerrada; rostro lleno; cuello corto y orejas con el interior bien trabajado. Un paralelo es una cabeza de un relieve funerario de Roma[113], de fecha del segundo triunvirato. La elaboración de estas terracotas se hacía con un instrumento en forma de espátula. En muchos casos, como ha indicado G. Kaschnitz-Weinberg[114], «la sua dedica non vi aveva probabilmente altro scopo, fuori di quello di porre la persona rappresentata sotto la salutare protezione della divinità, di porre il propio doppio (o checché altro vi vedessero) perennemente in prossimità, anzi in possesso del dio, a cui si rammentava in siffalto modo la visita fatta al santuario»; ello explicaría el hecho de que estas terracotas no ofrezcan deformaciones producidas por las enfermedades, al revés de otras

---

[106] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 100, 61 y ss.

[107] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 103, 63.

[108] R. West, *op. cit.*, figs. 114, 116, 111 y ss.; G. Mansuelli, *op. cit.*, II, figs. 38-39, 50 y ss.

[109] A. Blanco, «El Augusto de Lora del Río», *AEArq.*, 31, 1958, 156 y ss.

[110] H. Käshler, *op. cit.*, lám. 8; L. Curtius, «Ikonographische Beiträge zum Porträt der Römischen Republik und der Julisch-Claudischen Familie», *RM*, 48, 1933, 184 y ss. Se parece bastante la terracota de Calvi a los bustos de Agripa de los Museos de Toulousse y de Ny Carlsberg Glyptothek, reproducidos en la lám. 82, *id., op. cit.*, 50, 1935, 250 y ss.; *id., op. cit., RM*, 55, 1940, 38 y ss.; G. Hafner, *op. cit.*, lám. 38, 38 A, 41, 83.

[111] *Op. cit.*, XII, «Zum Bronzekopf von Azaila und zu den Porträts des jugendlichen Augustus», *RM*, 55, 1940, 56 y ss.; F. Poulsen, *Porträtstudien*, fig. 28, 15 y ss., fig. 98, 42 y ss.; *id., Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse*, Copenhague, 1939, figs. 26, 29, 23 y ss.; *id., Greek and Roman Portraits in English Country House*, Oxford, 1923, fig. 29, 54.

[112] G. Rodenwaldt, *Die Kunst deo antiken Hellas und Rom*, Berlín, 1927, 588.

[113] O. Vessberg, *op. cit.*, 196 y ss.

[114] *Ritratti fitili etruschi e romani*, 331 y ss.

partes del cuerpo humano, como manos; en estos últimos casos se buscaba la curación de miembros enfermos. Estas terracotas son una producción en serie, de tipo industrial; muchas de ellas son auténticos retratos o dependen directamente de la retratística contemporánea, como se ha visto. Algunas de estas cabezas se debían colocar sobre cuerpos de terracota, de los que se conservan varios, algunos procedentes de Calés.

XIX. *Cuerpo con toga.* Altura: 37 cm. Núm. de inventario: 3.408. Faltan la cabeza, pies y brazos, y existe algún deterioro en el borde de la toga sobre el vientre.

Cuerpo vestido con toga de pliegues anchos, recogida sobre el brazo izquierdo, dejando el pecho, vientre y hombro derecho al descubierto. Las esculturas sobre la cubierta de los sarcófagos etruscos de época helenística representan frecuentemente varones togados, recogida la toga sobre un brazo, dejando al descubierto el vientre, el pecho y un hombro[115]. En la escultura romana, la estatua del llamado Postunio Albimio, del Museo de las Termas, obedece al mismo prototipo[116].

XX. *Molde de mandíbula.* Longitud: 20 cm. Anchura: 12 cm. Núm. de inventario: 3.433. Estado de conservación: bueno.

Molde que representa la mandíbula inferior.

XXI. *Mano con bola.* Longitud: 14 cm. Núm. de inventario: 6.191. Faltan cuatro dedos.

Mano toscamente ejecutada cogiendo una bola.

XXII. *Mano con tres bolas.* Longitud: 12 cm. Sin número de inventario. Falta la extremidad del dedo meñique.

Mano probablemente enferma, pues está hinchada en el centro. Los dedos sujetan tres bolas pequeñas.

XXIII. *Mano con tres tabas.* Longitud: 15 cm. Núm. de inventario: 5.641. Estado de conservación: bueno, salvo la falta del dedo.

Mano que aprisiona tres tabas; la ejecución es más cuidada que en las restantes manos. Esta mano trae a la memoria inmediatamente la pintura monocroma sobre mármol de Herculano que representa el juego a las tabas de unas jóvenes.

XXIV. *Mano.* Longitud: 20 cm. Núm. de inventario: 5.597. Estado de conservación: bueno.

Mano izquierda extendida. Exvotos de partes del cuerpo humano son frecuentes en los santuarios itálicos de época helenística. Baste citar los del templo de Manganello de Caere, donde también hay exvotos de manos extendidas, como en Calés. De algunas de estas manos se puede sospechar que podrían pertenecer a alguna estatua.

XXV. *Piernas.* Altura: 70 cm. Núm. de inventario: 3.364. Estado de conservación: bueno, salvo el muslo de la pierna izquierda. La escultura está rota en la parte alta de las piernas.

La escultura representa dos piernas de joven, sobre un plinto, con los pies descalzos sobre suelas. Se trata probablemente de un exvoto de piernas enfermas y no de un fragmento de estatua. Los devotos ofrecían a los dioses en los santuarios representaciones de esta parte del organismo, como lo prueba el relieve ático con un sacerdote que lleva una pierna de gran tamaño, junto a la que se encuentran dos pies.

[115] R. Herbig, *op. cit., passim.*
[116] B. Felletti, *op. cit.*, fig. 45, 33 y ss.

CAPÍTULO XVII

Seis terracotas inéditas del Santuario de Calés (Calvi), Campania

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid entre sus magníficas colecciones exhibe una compuesta de numerosas terracotas traídas de Italia en el siglo pasado por el Marqués de Salamanca. La colección Calvi, procedente del Santuario de Calés, Campania, y así llamada por el lugar de procedencia, fue repartida entre varios museos españoles, pero el conjunto más numeroso se conserva inédito en el Museo Arqueológico Nacional y es el que nos hemos propuesto estudiar en varios trabajos, de los cuales ha aparecido ya el primero: «Terracotas del Santuario de Calés, Calvi, Campania», *Zephyrus*, XII, 1961, que comprende el análisis de 44 piezas; un segundo se halla en prensa en la revista *Goya*. Éste abarca el examen de 16 terracotas. Esta colección ha permanecido hasta ahora prácticamente inédita, ya que tan sólo F. Benoit[1] y nosotros[2] habíamos dado a conocer algunas terracotas de las que representan caballos. Otros investigadores como Bianchi Bandinelli[3] han aludido a esta colección, que como las similares guardadas en los Museos de Lecce, Capua, Louvre, Leide, British Museum, etc., se encuentra inédita. Particular interés ofrece el grupo conservado en la Glyptothek Ny Carlsberg de Copenhague; algunos ejemplares se guardan en el Museo Universitario de Zúrich y en el Museum f. ant. Kleinkunst de Múnich. En Roma, los conjuntos más numerosos de estas terracotas se encuentran depositados en los Museos Gregoriano Etrusco del Vaticano, Villa Giulia y Nazionale Romano.

Todas estas terracotas, que plantean fundamentales y sugestivos problemas a los estudiosos del Arte Antiguo, bien examinados por Bianchi Bandinelli en su citado trabajo, proceden de Etruria Meridional, Lacio y Campania. La cronología de estas terracotas oscila entre los primeros decenios del Helenismo y el comienzo de la época augústea.

Como señala acertadamente G. Kaschnitz-Weinberg[4], un *terminus post quem* para fechar estas terracotas se deduce del hecho de que en la fundación del templo de Esculapio en la Isla Tiberina en el año 291 a.C. se consagraron exvotos de terracota

---

[1] *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, 1954, lám. XVI, núms. 1-2.

[2] «Chevaux et Dieux dans l'Espagne Antique», *Ogam*, 11, 1959, lám. LXV, núms. 49-50; LXVI, núms. 51-52.

[3] *Storicità dell'arte classica*, Florencia, 1943, núm. 110.

[4] «Ritratti fittili etruschi o romani dal secolo III al I av. Cr.», *Rindiconti*, III, 1925, 325 y ss.

que representan otras partes del cuerpo humano, pero no cabezas. Particular interés ofrece para el estudio de las terracotas del Santuario de Calés los hallazgos del santuario de una diosa matrona (Mater Matuta) en Santa Maria de Capua Vetere[5], cuya importancia estriba principalmente en el hecho que hace aceptable la hipótesis de que estas terracotas pertenezcan a época romana. Las cabezas de terracota que en gran número han sido halladas depositadas alrededor del altar, de época helenística, dedicado a esta diosa, en Capua son cronológicamente coetáneas de las conservadas en el Museo Vaticano que proceden probablemente de Cerveteri, y en el Museo Arqueológico de Madrid. Las monedas encontradas en Capua entre las terracotas, el carácter estilístico del altar, la inscripción en lengua latina, incisa sobre las imágenes esculpidas en torno a las figuras femeninas consagradas a la deidad, permiten datar las terracotas como el conjunto de las del Santuario de Calés, entre la segunda mitad del siglo III y el final del siglo I a.C., fecha de abandono del Santuario de Capua.

La característica dominante de todas estas piezas que las hace particularmente sugestivas para el hombre actual, ya señalada por el citado profesor de la Universidad de Roma al estudiar la cabeza en terracota del Museo de Berlín, es su gusto moderno, que, usando de sus mismas palabras,

> ce la rende particolarmente interessante, perché ci stimola a ricercare gli elementi di un tale gusto anche nell'arte antica, che abitualmente consideriamo tutta esclusivamente «classica». Ma, se, per prova, volessimo tentare di assegnarla a un'epoca diversa, ci accorgeremmo che bisognerebbe arrivare addirittura ai nostri giorni... Quello che, invece, qui ci colpisce, è un naturalismo oggettivo straordinariamente semplice e puro.

Una segunda característica notable consiste en que estas cabezas acusan diferentes influencias entrecruzadas, etruscas, helenísticas e itálicas, como señala Richter[6], ya que como escribe Bianchi Bandinelli,

> solo comprendendo, a partire dal II secolo, la produzione artística italiana come una unità e rinunziando a far separatamente la storia dell'arte etrusca, romana o ellenistica in Italia, noi potremo comprendere lo svolgimento e chiarire la formazione dell'arte romana imperiale... Possiamo, a un dato momento, continuare a parlare di arte etrusca e di arte campana; ma più come determinazione topografica che come distinzione etnica e diversità di sfera artística. Anche in seno all'Etruria noi troviamo diverse sfumature di stile fra la produzione delle città in questo tempo più attive, che sono Chiusi, Tarquinia, Volterra, Perugia. E così potremo distinguere uno stile di Roma e uno stile di Capua. Ma sono aspetti di una stessa arte, sfumature dialettali di una stessa lingua.

---

[5] H. Kosch, «Hellenistische Architekturestücke in Capue», *RM*, XXII, 1907, 301; R. M. Petersen, *The Cults in Campania*, I, 338 y ss.

[6] *Italia Antica*, 29. Además del mencionado estudio de Bianchi Bandinelli, se han ocupado en sus trabajos de las terracotas de los siglos III-I a.C.: Guido Kaschnitz von Weinberg, «Terrakotten aus dem Vatikan und aus München, Antike Plastik», *Festschrift für Paul Arndt*, 1925, 105 y ss.; *id., Das Schöpferische in der römischen Kunst*, Hamburgo, 1961, *passim*; *id.*, «Studien zur etruskischen und frührömischen Porträtkunst», *Mit. Deuts. Inst.*, 2, 1926, 36 y ss.; G. Giglioli, *L'Arte Etrusca*, Milán, 1926, lám. CDXIX, 1; CDXX; P. Romanelli, *Not. Sc.*, 1948, 214 y ss.; O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik*, Lund, 1941.

G. Kaschnitz-Weinberg[7] en su citado trabajo ha señalado también algunas de las características más notables de todos estos grupos de terracotas, cual es que:

> La massima parte... è costituita da quei doni votivi nei quali è agevole riconoscere il prodotto di una produzione a serie di tipo industriale. Per noi sono nondimeno d'interesse, perché questi tipi furono in parte almeno riadoperati per dei veri ritratti; ed inoltre, perchè molti di questi tipi dipendono indubbiamente da una ritrattistica contemporanea di grande valore artistico.

Estas cabezas de terracota eran verdaderos exvotos, como otras veces se ofrecían otras partes del cuerpo humano, manos, pies, etc., o imitaciones de órganos internos[8]. Quizás se colocasen sobre cuerpos de terracota, de los que se conservan varios ejemplares en el Museo Vaticano, o se colgasen de las paredes del Santuario, ya que algunas de estas terracotas presentan en su parte posterior orificios. La técnica con la que están fabricados es muy sencilla. Se moldeaban en dos partes y después se unían las dos mitades. Se trabajaba el barro con un instrumento parecido a la espátula. Hay que pensar, como sugiere G. Kaschnitz-Weinberg, que en muchos casos la cabeza sustituía el cuerpo entero, «e la sua dedice non vi aveva probabilmente altro scopo, fuori di quello di porre la persona rappresentata sotto la salutare protezione della divinità, di porre il proprio doppio perennemente in prossimità, anzi in possesso del dio, e cui si rammentava in siffatto modo la visita fatta al santuario». Esto explicaría el hecho de que en estas cabezas no se hallan huellas de deformaciones producidas por las enfermedades, mientras por el contrario en otros exvotos del Santuario de Calés, como manos y piernas, existen deformaciones.

Adelantamos la hipótesis, por nuestra parte, de que el Santuario de Calés probablemente estaba dedicado a Mater Matuta[9], y en este sentido el parentesco entre los exvotos de él y los de Santa Maria de Capua Vetere nos parece decisivo para sospechar a qué deidad estaba consagrado; en este último han aparecido varias imágenes de la diosa.

Antes de comenzar nuestro estudio con el que participamos en el justo homenaje a nuestro antiguo maestro el profesor doctor don Juan Uría Ríu, agradecemos al excelentísimo señor don J. M. de Navascués, director del Museo Arqueológico Nacional, las facilidades de todo género dadas en el estudio de esta colección, así como al restante personal del centro, particularmente al doctor don A. Fernández de Avilés y al señor Domínguez que más directamente se han encargado de proporcionarnos las fotografías, a todos los cuales hacemos extensivo nuestro agradecimiento.

I. *Cabeza masculina.* Altura: 28 cm. Anchura máxima: 17 cm. Núm. de inventario: 4.735. Estado de conservación: bueno, salvo la oreja derecha.

Cabeza masculina que representa a un joven. El cuello es alto y estrecho, sin señalarse la garganta. El rostro es de perfil ovalado. La frente es corta y ancha. La nariz, pequeña, estrecha y puntiaguda. Las cejas, arqueadas. Los ojos, pequeños y altos, con los párpados bien indicados. La parte interior del ojo no va trabajada. La boca es pe-

[7] «Ritratti fittili etruschi e romani», 331, 333.

[8] R. Mengarelli, «Il tempio del "Manganello" a Caere», *SE*, 9, 1935, lám. XXII.

[9] K. Late, *Römische Religionsgeschichte*, Múnich, 1960, *passim*; Q. Manle y H. Smith, *Votive Religion at Caere: Prolegomena*, Berkeley, 1959, 60 y ss.

queña y de labios carnosos, no muy bien diferenciados. El mentón es redondo. No hay indicación de barba. Los pómulos no son salientes, ni están señaladas las comisuras de la nariz y boca. Un capacete muy ajustado cubre la cabeza. Un paralelo muy próximo a la cabeza del Santuario de Calés lo constituye una cabeza en terracota del Museo Vaticano[10]. La única diferencia estriba en que en esta terracota los párpados y los labios están más acentuados. El mismo tipo de capacete sobre la cabeza lleva una cabeza masculina procedente de Caere[11] y un tercer paralelo es la cabeza masculina, fechada a finales del siglo II a.C., hoy conservada en el British Museum[12].

II. *Cabeza femenina.* Altura: 27 cm. Anchura máxima: 12 cm. Núm. de inventario: 4.515. Estado de conservación: bueno.

Cabeza femenina que representa a una joven velada de cuello corto y ancho, forma del rostro oval, frente corta y estrecha, muy tapada por el cabello, nariz estrecha y afilada, ojos pequeños, con las cejas y párpados bien señalados, en cuyo interior está indicada la pupila. La boca es pequeña y de labios gruesos, el mentón es carnoso. Los pómulos no son muy prominentes, la nariz no lleva indicadas las comisuras laterales, que apenas están iniciadas en los bordes de la boca. Peina el cabello con raya al medio en lo alto de la cabeza y sujeto por cinta, recogido en ondas hacia el moño. Las trenzas caen a lo largo del cuello.

La importancia de esta terracota es grande considerada desde el punto de vista de la influencia, pues es una de las que acusan un impacto artístico de Grecia más marcado, baste citar una cabeza femenina, fragmento de estela fechado hacia el año 360 a.C.[13]; al mismo tiempo presenta un corte de cara y la forma de peinar el cabello muy próximos a los que ofrecen algunas cabezas femeninas de estatuas romanas de final de la República[14].

III. *Máscara.* Altura: 25 cm. Anchura máxima: 17 cm. Núm. de inventario: 5.363. Estado de conservación: bueno.

Máscara de hombre, de frente alta y ancha, ojos desiguales, cejas gruesas, párpados superiores bien marcados, no así los inferiores, los ojos sin señalar, nariz ancha y corta con los orificios nasales diferentes, boca entreabierta, ancha y de labios gruesos, mentón abultado, pómulos no acentuados, y comisuras de nariz y boca sin señalar. Las dos mitades del rostro no son simétricas. El pelo es ensortijado y asoman mechones sobre la frente y sienes. En la parte superior, dos mechones forman dos semicírculos; este detalle concreto se repite en el pelo de una terracota del Museo Vaticano, fechada a comienzos del siglo I a.C., aunque aquí está más acentuado[15].

Esta máscara pertenece a un documentado tipo del que el Santuario de Calés tiene varias estudiadas por nosotros[16]. Eran muy frecuentes en la época de la República. Precisamente un buen ejemplar ha aparecido en la Península Ibérica, en Alcacer

---

[10] G. Kaschnitz-Weinberg, «Bemerkungen zur Struktur der Altitalischen Plastik», *SE*, 7, 1933, lám. XII.

[11] R. Mengarelli, *op. cit.*, lám. XXI, 1.

[12] G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCCLXVI, 2. Esta cabeza se la interpreta generalmente como de un sacerdote o un atleta, L. Goldscheider, *Etruscan Sculpture*, Oxford, 1941, 129. Cabezas con este tipo de capacete se encuentran también en el Cerro de los Santos, cfr. A. García y Bellido, *Arte Ibérico. España prerromana*, I, 3, Madrid, 1954, figs. 451-454, 461.

[13] *Ars Antiqua, ag Luzern*, 1960, núm. 49.

[14] O. Vessberg, *op. cit.*, lám. XCVI, 1.

[15] P. Ducati, *L'Italia Antica*, fig. 389.

[16] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», núms. 26-28, 37 y ss.

Cabeza femenina del Santuario de Calvi, Campania, MAN. Según J. M. Blázquez.

do Sal, estudiado por L. Costa Astur[17], y cuya utilización es bien conocida gracias a referencias muy precisas de los autores contemporáneos[18]. Numerosos museos del extranjero poseen máscaras semejantes, baste citar las conservadas en el Museo de Copenhague[19].

IV. *Cabeza femenina.* Altura: 22 cm. Anchura: 17 cm. Sin número de inventario. Estado de conservación: bueno.

Cabeza femenina de frente alta y estrecha, enmarcada por el cabello, nariz ancha, cejas prominentes, ojos pequeños con los párpados bien señalados, boca entreabierta de labios gruesos, mentón carnoso, cuello corto y ancho, adornado con un collar, compuesto de elementos abarcados colocados en situación perpendicular. Peina el cabello a ondas y dos pendientes de forma triangular cuelgan de las orejas, pertenecen éstos a un documentado tipo de pendientes etrusco que aparece también en otras cabezas femeninas de esta misma colección[20]. Dos trenzas de pelo descienden hasta los hombros. La figura está rodeada de un arco compuesto de motivos decorativos florales, en el que alternan racimos de uvas, pámpanos y botones florales compuestos de cuatro pétalos.

Este tipo de terracotas con temas florales alrededor es conocido, baste citar una antefija procedente de Orvieto, hoy conservada en el Museo Arqueológico de Florencia, fechada entre los siglos III y II a.C.[21], una segunda pieza del Antiquarium de Ostia[22] que Andren fecha en el siglo III a.C., y un tercer ejemplar de la colección particular de este autor[23], esta última pieza sólo rodeada de palmetas, pero con la que la terracota del Santuario de Calés ofrece un parentesco notable en el perfil del rostro. Quizás esta cabeza represente la de una Ménade, como insinúa Andren, al publicar una de las piezas citadas, pues cabezas de Sileno adornadas con temas vegetales son frecuentes en Etruria. Baste enumerar los ejemplares del Antiquarium de Berlín[24] procedente de Caere; el del Museo Villa Giulia de Roma procedente de Civita Castellana[25], los dos conservados en el mismo Museo de Roma encontrados en Satricum[26], etc.

Esta terracota podría ser una antefija, aunque su parte inferior no parece indicarlo.

V. *Cabeza de niño velada.* Altura: 22 cm. Anchura: 18 cm. Núm. de inventario: 4.914. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de niño velada, cuello corto y ancho, pelo peinado en mechones sin rizar que caen sobre frente y patillas, cejas anchas, ojos pequeños con la pupila y párpados bien señalados, boca cerrada de labios carnosos. Las comisuras de la nariz no están señaladas y apenas iniciadas las de la boca. Las orejas están bien trabajadas.

---

[17] «Máscara de Alcacer-do-Sal», *AEArq.*, 29, 1956, 105 y ss.

[18] A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1955, 159 y ss.; A. Boëthins, «On the Ancestral Masks of the Roman», *Acta Archaeologica*, 13, 1942, 226 y ss.

[19] N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottes Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman*, Conpenhague, 1941, lám. 103, núm. 808.

[20] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», núm. 1, donde se estudia este prototipo de pendiente.

[21] G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCCXXVII, núm. 2.

[22] A. Andren, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund, 1939, núm. 401, 369.

[23] A. Andren, *op. cit.*, lám. 160, núm. 550, 508.

[24] A. Andren, *op. cit.*, lám. 21, núm. 69.

[25] A. Andren, *op. cit.*, lám. 32, núm. 113.

[26] A. Andren, *op. cit.*, lám. 145, núms. 506-507.

VI. *Cabeza de niño velada.* Altura: 27 cm. Anchura máxima: 16 cm. Núm. de inventario: 4.661. Estado de conservación: bueno.

Cabeza de niño de cuello ancho y corto, frente ancha, ojos dirigidos hacia arriba con los párpados menos señalados que en la figura anterior, nariz pequeña, boca cerrada de labios gruesos, y perfil carnoso. El cabello está peinado echado sobre el borde de la cara. No se señalan debajo del pelo las orejas.

El arte helenístico a partir de las creaciones de Boethos de Bitinia[27] tomó frecuentemente al niño como tema de sus creaciones. En el Santuario de Calés, las terracotas que representan cabezas de niños son bastante numerosas, como en toda Italia[28]; nosotros dimos a conocer ocho piezas[29]. En particular con los números 32 y 36 las ahora publicadas presentan cierto parentesco cercano y sus paralelos son los mismos.

[27] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, 81 y ss.
[28] Cfr. bibliografía en J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», nota 79 y ss.
[29] J. M. Blázquez, «Terracotas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», núms. 29-36.

CAPÍTULO XVIII

Escultura de Asclepios en la Colección Villa Real

El Hotel Villa Real de Madrid muestra en sus dependencias una excelente colección de Arte y Arqueología Clásica, entre la que se encuentra una escultura romana de Asclepios, dios de la medicina, que hasta el momento actual ha pasado desapercibida para los historiadores del arte de la Antigüedad.

Es de excelente mármol blanco lucido. Mide 140 cm de altura. Le faltan la cabeza y el cuello, el brazo derecho y la serpiente, excepto el extremo inferior del cuerpo, y el bastón en el que se enroscaba el ofidio y se apoyaba el dios, del que se conserva tan sólo un nudo, que tocaba la pierna derecha. Lleva los pies descalzos. En el lado izquierdo, en parte tapado por los pliegues del manto, el escultor colocó el ónfalos.

El hombro derecho y el torso van al descubierto. Asclepios viste un manto que desciende hasta los pies, sostenido debajo de la axila derecha y colgado del hombro izquierdo. El manto forma pliegues curvos en su borde más bajo, y más ligeros sobre el vientre. Tres pliegues transversales parten de la cadera izquierda y tocan la pierna derecha. Sobre la pierna izquierda hay pliegues transversales de suaves relieves. Debajo de ellos el manto forma un gran pliegue arqueado. La espalda está decorada con largos dobleces de la ropa de una parte a otra del manto.

El Asclepios de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid[1] pertenece al grupo que B. Holtzmann[2] llama tipo Giustini, que se caracteriza por tener la pierna derecha doblada, y el brazo derecho caído a lo largo del bastón, fijo sobre el sobaco. El manto cubre todo el cuerpo, salvo el torso y la espalda por la derecha. El borde del manto forma pliegues que partiendo del hombro derecho atraviesan el pecho formando un arco, y descansa sobre el brazo izquierdo. Los pliegues verticales caen por la espalda.

B. Holtzmann cataloga en este grupo cuarenta y ocho piezas, de las que las dos más próximas son: una estatua de tamaño colosal, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, hallada en el siglo XVI en la Isla Tiberina de Roma, con ónfalos contra el pie izquierdo[3]; una segunda, también de gran tamaño, en mármol gris de grano fino,

[1] J. Clos, *Colección de Arte y Arqueología del Hotel Villa Real. Escultura, cerámica y mosaico*, Madrid, 1998, pág. 4.

[2] Voz Asklepios, en *LIMC*, II, 1, págs. 863-897 (B. Holtzmann).

[3] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 879, n. 155.

que en la actualidad se encuentra en los Museos Vaticanos, Braccio Nuovo. Se halló en la ciudad de Roma sobre el Quirinal[4].

Se caracterizan estas tres estatuas por tener ónfalos junto al pie izquierdo. Las dos esculturas de Roma ladean ligeramente el pie hacia fuera. En cambio, el Asclepios del Hotel Villa Real tiene un pie dirigido hacia delante. Las dos últimas esculturas calzan sandalias. En cambio, el Asclepios de la Colección Villa Real va descalzo.

Las tres esculturas llevan el manto de la misma forma, cubriendo el cuerpo y formando pliegues arqueados sobre el torso, para terminar recogido y colgado sobre el brazo derecho formando pliegues triangulares y alargados en el borde exterior. En las tres esculturas, el manto cuelga del hombro izquierdo formando pliegues verticales. El cuello del Asclepios del Hotel Villa Real es ancho. En este detalle se asemeja más a la escultura hallada en la Isla Tiberina que a la del Quirinal, en la que al ser el dios más joven exhibe un cuello más delgado y alto.

Los pliegues del manto sobre el cuerpo de las tres esculturas son, pues, muy parecidos. Sobre el vientre son arqueados, más puntiagudos en las dos imágenes de Asclepios halladas en Roma que en la de la Colección Villa Real. En cambio, los pliegues que salen de la parte superior de la pierna izquierda son, en las tres esculturas citadas, ligeramente curvos y en relieve, variando el número: son cinco en la escultura de la Isla Tiberina, cuatro en la imagen del Quirinal, y tres en la pieza de la Colección Villa Real. La rodilla izquierda está bien señalada en la escultura hallada en el Quirinal, no así en las otras dos. El manto, en la parte inferior delantera, forma un pliegue picudo en las tres piezas.

Otras esculturas del dios Esculapio/Asclepios pertenecientes a este grupo presentan afinidades en los pliegues del manto con los tres ejemplares citados. Cabe recordar: una estatua colosal de Argos, hallada en las termas del teatro[5]; una segunda encontrada en Izmir[6], con ónfalos seguramente; una tercera, de tamaño natural —como lo es la de la Colección Villa Real—, hallada en Atenas y esculpida en mármol pentélico[7]; una estatua encontrada en Tívoli, hoy en los Museos Vaticanos[8]; una estatua hallada en Roma, en las proximidades de la Iglesia de la Madonna dei Monti, Via Cavour[9]; y una escultura procedente de Tesalónica, en Grecia[10].

En otras esculturas del dios de la medicina, los pliegues caen transversales hacia el pie derecho, manteniéndose el resto del manto y los pliegues idénticos en todas estas imágenes de Esculapio/Asclepios. Basta recordar algunas: una escultura procedente de Turquía[11], y una terracota recogida en Myrina[12].

Este último tipo de pliegues del manto lo lleva igual el Asclepios en algunos relieves, como en uno de mármol pentélico, en la actualidad en el Museo Nacional de

[4] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 879, n. 157.
[5] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 879, n. 159.
[6] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 879, n. 164.
[7] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 880, n. 168.
[8] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 880, n. 170.
[9] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 880, n. 172.
[10] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 880, n. 174.
[11] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 880, n. 175a.
[12] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 881, n. 197.

Atenas, procedente del Asclepieion de Epidauro, fechado en el siglo IV a.C.[13], y en un segundo relieve procedente del Pireo, fechado entre los años 329-328 a.C.[14].

Ampurias[15], colonia focense fundada desde Massalia, ha dado una estatua de Asclepios, fechada en el siglo II a.C.

Con la publicación de esta escultura de Asclepios que ha pasado desapercibida hasta el día de hoy, queremos contribuir al merecido homenaje a uno de los grandes arqueólogos del siglo XX, el profesor Traversari.

[13] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 881, n. 204.

[14] B. Holtzmann, *op. cit.*, pág. 881, n. 211.

[15] M. Almagro, «El Asklepios de Ampurias», en *Ampurias*, XIX-XX, 1957-1958, págs. 1-15; A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, II, Barcelona, 1948, págs. 130-139, láms. LVII-LX; *íd., Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pág. 88, lám. 63 (Esculapio de Cataluña), y págs. 177-178, lám. 144 (escultura del Mitreo de Mérida, del 155). El Asclepios de Ampurias, conservado en el Museo Arqueológico de Barcelona, ha sido estudiado recientemente por St. F. Schroder, «El Asclepio de Ampurias: una estatua de "Agathodaimon" del último cuarto del siglo II a.C.», en *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Tarragona, 1996, págs. 223-237, donde el autor, tal como enuncia en su trabajo, establece la hipótesis de que se no trate de Asclepios sino de Agathodaimon, lo cual creemos poco probable.

CAPÍTULO XIX

Iconografía de las estelas funerarias del noroeste de la Península Ibérica

En este artículo estudiamos las estelas funerarias del noroeste de la Península Ibérica, concretamente las de Galicia, con extensión hacia el norte de Portugal, y *Conventus Asturum*, sobre todo el sur. Estelas que son monumentos funerarios, soportes dedicatorios polivalentes, con temas ornamentales alegórico-simbólicos y epigrafía. Monumentos destinados a ser clavados en el suelo, utilizados como manifestación de las creencias y tradiciones de ultratumba de una comunidad y forma de expresión de los sentimientos de los dedicantes. Una gran parte se encontró fuera de contexto, las más fragmentadas, enterradas o reutilizadas en los más diversos lugares, murallas, muros de edificios públicos, etc.

El enfoque del estudio se dirige no hacia la epigrafía bien tratada por investigadores, tanto en Galicia y norte de Portugal como en el *Conventus Asturum*, sino hacia la iconografía, pero, salvo algunos rasgos, no atendemos a ejecución y/o estilo. El objetivo es confirmar el nexo, que existe, entre las regiones del noroeste, y el nexo, nunca abandonado, de los nativos con sus viejas creencias, así como las preferencias iconográficas de los habitantes de las distintas áreas.

INTRODUCCIÓN

Las estelas manejadas para este estudio, datables entre los siglos I, II, e incluso los siglos III y IV, siguen los modelos tradicionales de aquellas cuya cronología es anterior al contacto con Roma y están realizadas por canteros de mal oficio, tangible claramente en las representaciones humanas, esquemáticas, con apenas detalles anatómicos, economía de líneas y convencionalismos. La forma preferida de las estelas es la rectangular alargada, tendiendo a plana. La cabecera suele ser semicircular o rectangular, siendo la triangular menos frecuente. El ritmo compositivo más extendido, no excluyente, abarca varios registros, el superior comprende la mayor parte de la iconografía, a continuación se encuentra el campo epígrafico y bajo él

puede o no haber algún que otro motivo iconográfico. La epigrafía y una alta proporción de las expresiones sacrales de los epitafios son latinas, y lo mismo la onomástica, excepto algún caso raro en el que ésta es indígena peninsular o griega. Pero la iconografía es rotundamente de honda raíz hispana. Una observación: téngase en cuenta que éste es un sencillo bosquejo, determinado por el análisis visual de las estelas en publicaciones. Y no profundizamos en los intrincados mecanismos mentales de los componentes de los pueblos hispanos, en los que, después de haber transcurrido varios siglos desde la conquista, ya estaban aquietados y aplacados los fortísimos afanes independentistas —siempre quedaría un resquicio—, que movieron a sus antepasados a morir matando antes que ser esclavizados. El grupo social privilegiado, en gran medida destinatario de las estelas funerarias, evidentemente fue el más aculturado, porque tuvo mayor ocasión de confraternizar directamente con los magistrados itálicos, romanos y/o indígenas nombrados por la metrópoli, de confraternizar directamente con los oficiales de las legiones, de confraternizar directamente con cualquier persona, relacionada con Roma, que brillara en la sociedad. El estado llano igualmente tuvo relación, cómo no, con los conquistadores, pero más indirectamente, en realidad los sufrieron más y se acercaron menos. Resumiendo, y para no caer en lugares comunes, que ya lo son los anteriores, las élites trataron de igualarse a los viejos conquistadores, ya en los siglos manejados con carta de naturaleza en Hispania. Y así, en parte por la inercia de la imitación, en parte deslumbrados por el esplendor cultural y económico de los dominadores, en parte por prebendas de éstos hacia ellos, se van latinizando, como puede apreciarse en la onomástica recogida en las estelas. Pero en el hispano, y por extensión en sus agrupaciones, gentilitates, tribus, civitates, hay una parcela que se halla indisolublemente unida a los sentimientos más íntimos de las personas y de las comunidades y es la religión propia. La iconografía de las estelas, que se describe brevemente en el siguiente apartado, es una demostración de lo expuesto en el párrafo anterior, los peninsulares no abandonaron su ideología religiosa, a pesar de la aculturación apenas esbozada en líneas atrás y a pesar de las muy diversas dificultades y desgracias emanadas de la conquista de su tierra por un pueblo extraño, que por ende poseía creencias y costumbres diferentes y mayor grado de civilización.

Y con relación a los conquistadores, cierta iconografía de raíz hispana, concretamente la astral, que aparece en estelas de soldados de las legiones acuarteladas en el noroeste, pudo haber sido adoptada, aunque en la civilización romana los elementos iconográficos astrales no están ausentes. Hay opciones múltiples sobre el porqué de la presencia de la iconografía astral en las estelas dedicadas a militares, en el caso de que efectivamente fuera adoptada, por regla general rosetas y rosetones con un número variable de pétalos, he aquí algunas: bien por mimetismo, y como elemento decorativo, sin significado simbólico; bien porque estamos en época avanzada del contacto Roma-Hispania y existían soldados cuya ascendencia era hispana o mestiza, circunstancia que pudo llevar aparejada la consiguiente expresión simbólico-cultural; bien porque especialmente el sol (caracterizado por las rosetas) estaba enraizado en la gloria militar.

Iconografía

La iconografía fundamental es rotundamente de carácter astral, acorde con el remoto ideario hispano[1]. Símbolos de inmortalidad, de pervivencia más allá de la muerte: la luna que desaparece del cielo, pero vuelve a hacerse presente en el cuarto creciente. El sol (círculos, rosetas de pétalos varios, ruedas de radios curvos, girando a derecha o izquierda, con pervivencia hasta hoy) que se hunde en el horizonte entre una fiesta de tonalidades rojizas y surge espléndido nuevamente. Las estrellas que acompañan en el firmamento a la luna. Las arquerías (¿acceso al Más Allá?). Las figuras humanas, alusivas a los difuntos. Los animales, tan frecuentes en las estelas vadinienses, especialmente los caballos, en las que su presencia, desde nuestro punto de vista, no tiene más significado que el de recrear la íntima conexión tenida por el difunto con su propia montura, con la caza, con la naturaleza. Las hojas de hiedra que permanecen verdes cuando las de la vegetación de hoja caduca desaparecen. El fruto de la vid, alegoría de inmortalidad en las civilizaciones clásicas griega y romana, relacionada con Dionisos, protector de las almas, la vegetación, los campos, la fecundidad; vid y racimo de uvas que pasaron después a la religión cristiana, aludiendo a la Eucaristía. Los árboles de hoja perenne y larga vida, como olivo, encina, pino, ciprés, laurel, tejo, figurados con acusado esquematismo, en síntesis un largo trazo vertical, el tronco y, partiendo de él, trazos cortos oblicuos, las ramas; árboles que en otras civilizaciones, distantes en el tiempo, tenían igualmente conexión con el panorama funerario (Cumont, 1966, págs. 219-220)[2], con sentido de perduración en el Más Allá, con sentido de prolongación de la existencia; y en el norte hispano si de árboles se trata, ¿por qué no había de representarse el tejo, el pino y/o el laurel, comunes en las regiones septentrionales, en lugar de otros de los antedichos? Otros signos son las escuadras, las aspas (una) y los tridentes (dos); acerca de ellos es muy arriesgado conjeturar, y no lo hacemos.

Estelas de Galicia

La Coruña

Luna en cuarto creciente

En las estelas relacionadas con la población de la vieja *Iria Flavia,* la iconografía predominante es la de la luna en cuarto creciente, significada en cinco estelas (núms. 13, 14, 16, 17, 18). El creciente se halla en la estela núm. 29, Negreira-A Baña, descrita en el apartado «Arquerías». En la estela núm. 37, del campamento de la *Cohors I Celtiberorum,* descrita en el apartado «Un solo personaje...». En la estela núm. 44, Brandomil, asociada a arquería de tres arcos sustentados por columnas; a continuación campo epigráfico, y

[1] La simbología astral es muy propia, también, de las estelas del centro peninsular, cfr. García y Bellido, 1962, págs. 729-780; en las estelas de Salamanca se representan frecuentemente símbolos astrales y arquerías, cfr. Mayer, 1983, pág. 73-94.

[2] En general, cfr. Blázquez, 2001, 2004; Vaquerizo, 2002.

debajo un varón desnudo. En la estela núm. 53, Santa Comba. En la estela núm. 61, San Pedro de Vilar, Puentedeume, el creciente lunar se figuró en sentido vertical, tal vez debido a licencia del lapidario que la adecuó a un marco muy estrecho, para colocar a su lado una roseta hexapétala, dentro de un círculo compuesto por semicírculos; en el siguiente registro tres arcos; a continuación campo epigráfico. En la estela núm. 74, San Tirso de Cando, Outes, en la zona superior triangular el creciente lunar acoge un círculo horadado en el centro; en el siguiente campo una figura humana ruda, a ambos lados, a la altura de los hombros, dos círculos; a continuación campo epigráfico (Pereira, 1991, núm. 13, pág. 51; núm. 14, pág. 55; núm. 16, pág. 59; núm. 17, pág. 61; núm. 18, pág. 63, en su interior parece situarse un círculo, pero no es posible asegurarlo por el mal estado de la estela; núm. 29, pág. 87; núm: 37, pág. 105; núm. 44, pág. 121; núm. 53, pág. 145; núm. 61, pág. 165; núm. 74, pág. 191).

Círculos

En la estela núm. 63, Mazarelos, Oza dos Ríos, descrita en el apartado «Rosetas...», hay una cierta variedad de círculos: en el primer registro rodeando a la figura humana seis círculos; una banda con tres pequeños círculos, sencillos, separa este campo del siguiente, dividido, mediante aspa, en cuatro triángulos; en cada campo triangular tres círculos, uno de cierto tamaño y dos menores. En la estela núm. 74, San Tirso de Cando, Outes, descrita en el apartado «Luna...», en la concavidad del creciente lunar hay un círculo horadado en el centro y a ambos lados de la figura humana existente en el siguiente campo, a la altura de los hombros, dos círculos simples.

Rosetas con número variable de pétalos

Se halla una roseta hexapétala en la estela núm. 61, San Pedro de Vilar, Puentedeume, descrita en el apartado «Luna...», en íntima relación con el creciente lunar, dentro de un círculo compuesto por semicírculos. Con respecto a la estela núm. 63, Mazarelos, Oza dos Ríos, con vigorosa iconografía, he aquí su descripción completa, aunque en este apartado ha de atenderse a los efectos de la existencia de rosetas: en el registro superior, debajo de un arco apoyado en columnas con capiteles y basas, una figura humana rodeada de seis círculos; en el interior de cinco círculos hay cuatro rosetas de cinco pétalos y una hexapétala, dentro del sexto círculo otro de menor tamaño; una banda con tres pequeños círculos separa este campo del siguiente, el cual está dividido, por aspa, en cuatro triángulos; en cada uno tres círculos, uno de un cierto tamaño y dos menores; dos de los mayores tienen en el interior rosetas hexapétalas y los dos restantes dos círculos concéntricos; los de menor tamaño, todos ellos, contienen un solo círculo concéntrico (Pereira, 1991, núm. 63, pág. 169).

Estrellas

Una estrella se recoge en la estela núm. 37, del campamento de la *Cohors I Celtiberorum*, descrita en el apartado «Un solo personaje...», entre la cabeza y el hombro de la figura.

Arquerías

El elemento arquitectónico de los arcos[3] se representa a menudo en estelas. En dos, núms. 14, 18, *Iria Flavia*, hay arquerías de tres arcos y ambas asociadas al creciente lunar, estando situado siempre este símbolo en un campo anterior al de las arquerías; ésta tiende a ser una constante en la combinación de los dos motivos iconográficos, que se eliminará en la redacción, dándola por supuesta, y sí se reseñarán las excepciones. También en la estela núm. 29, Negreira-A Baña, hay un registro que contiene arquería de dos arcos sobre columnas y en el superior luna en creciente. En dos estelas más de esta localidad hay arcos, en la núm. 25 uno, apoyado en columnas con capiteles; en el registro superior, decoración con tres semicírculos que coinciden con el comienzo de las caras superior y laterales de la estela; y en la núm. 30 las arquerías son dos, superpuestas, la superior consta de un arco, la siguiente de dos de menor tamaño. En la estela núm. 44, Brandomil, descrita en el apartado «Luna...», en el primer registro creciente lunar, y debajo arquería de tres arcos sustentados por columnas. En estela núm. 61, San Pedro de Vilar, Puentedeume, descrita en el apartado «Luna...», en el segundo registro, a continuación del decorado con creciente lunar y hexapétala, hay arquería de tres arcos sustentados por columnas. En la estela núm. 63, Mazarelos, Oza dos Ríos, descrita en el apartado «Rosetas...», en el primer registro un arco sustentado por columnas con capiteles y basas, bajo el cual hay una figura humana. En la estela núm. 75, Santa Cristina de Barro, Noia, en el primer campo arquería compuesta por tres arcos soportados por columnas y sobre ella un rostro apenas esbozado. En la estela núm. 81, Miráns, Arao, Rianxo, inmediatamente debajo de un varón, hay dos series de arquerías superpuestas, cada una de tres arcos sobre columnas. Y finalmente el dibujo de una estela desaparecida, núm. 83, muestra arquerías superpuestas, en el registro más alto, una compuesta de dos arcos y una de tres (Pereira, 1991, núm. 14, pág. 55, arcos apoyados en columnas con capiteles; núm. 18, pág. 63; núm. 75).

Seres humanos

Bustos/cabezas

En la estela núm. 75, Santa Cristina de Barro, Noia, descrita en el apartado «Arquerías», se figuró un rostro apenas esbozado.

Un solo personaje con vestimenta

La estela núm. 34 fue dedicada a un miembro del campamento de la *Cohors I Celtiberorum*, Ciudadela; un personaje lleva *pileus* y manto corto y sujeta un caballo con la mano izquierda; en la derecha porta un elemento irreconocible; a su izquierda en-

[3] Los arcos, para todas las zonas en estudio, tienden a ser de medio punto, rebajados, o de ligera herradura, generalmente sobre columnas con basas y capiteles. Pero a veces es tan simple la figuración que las columnas no aparecen bien marcadas o no las hay; en otros casos no hay capiteles ni basas. En la redacción especificamos los componentes arquitectónicos.

tre la cabeza y el hombro hay un símbolo astral, parece que de cinco puntas, tal vez una estrella; y en los ángulos superiores sendos racimos de uvas suspendidos de sarmientos (Pereira, 1991, núm. 14, pág. 55, arcos apoyados en columnas con capiteles; núm. 18, pág. 63; núm. 75, pág. 193; núm. 81, pág. 2051; núm. 83, pág. 209). En la estela núm. 63, Mazarelos, Oza dos Ríos, descrita en el apartado «Rosetas...», en el primer registro, bajo arco, hay una persona, cuyo cuerpo es un cuadrado, carece de extremidades superiores y los rasgos faciales apenas están determinados, tal es el grado de geometrismo y esquematismo; es imposible saber si se la quiso representar con ropa o no, pero como predominan los seres humanos con tales, por defecto la incluimos en este apartado (sirva esta aclaración para todas las figuras humanas, de cualquier región, que se encuentran en este caso); tampoco, a menudo, es posible reconocer el sexo, lo es si la epigrafía lo aclara, por tanto sólo lo determinamos cuando hay seguridad. En la estela núm. 74, San Tirso de Cando, Outes, descrita en el apartado «Luna...», en el segundo campo hay un probable varón, de ejecución tosca. En la estela núm. 81, Miráns, Arao, Rianxo, descrita en el apartado «Arqueríias», en el registro superior se halla un varón, como la mayoría de hechura ruda y economía de líneas, con túnica corta y la mano izquierda levantada, que parece sujetar un objeto no identificado.

Un solo personaje sin vestimenta

En la estela núm. 44, Brandomil, detallada en el apartado «Luna...», concluyendo la lectura de la estela, un varón con las manos apoyadas en las caderas y los genitales muy pronunciados.

Plantas

En la estela núm. 34, del campamento de la *Cohors I Celtiberorum,* descrita en el apartado «Un solo personaje...», dos racimos de uvas.

Estelas antropomorfas

En la provincia de La Coruña no es frecuente el hallazgo de estelas antropomorfas. En realidad, son escasas en el noroeste para la época estudiada. Son radicalmente esquemáticas. De Tines, Vimianzo, es una, núm. 69, cuyo sentido anatómico está ausente; está compuesta de cabeza circular y tronco rectangular; los rasgos faciales son toscas incisiones; el tronco recoge inscripción cristiana.

Pontevedra

Luna en cuarto creciente

El creciente lunar se significa en el primer registro de la estela núm. 37, Sabarigo, Santa María de Cela, Morrazo; en el registro siguiente, delimitado por sogueado, un varón con estructura anatómica apenas lograda. En estelas de Vigo, la luna creciente

constituye un símbolo muy utilizado como decoración del frontón: la luna de la estela núm. 41 acoge una roseta de ocho pétalos con círculo central horadado. Tres estelas tienen igual iconografía porque proceden de un mismo taller (núms. 43, 45, 50): creciente lunar que abarca roseta hexapétala, inscrita en círculo; bajo el creciente dos pequeños círculos con punto central; el siguiente campo se compone de dos arcos de ligerísima herradura, apoyados en columnas con basa y capitel; algunos pequeños detalles de composición las diferencian, pero son de forma, no de contenido.

Una cuarta, del mismo taller, la núm. 52, tiene similar iconografía astral, excepto que los dos círculos que flanquean la luna aquí son sustituidos por pequeños rosetones hexapétalos; a continuación del registro con los símbolos astrales, hay otro registro que comprende, del mismo modo que en las compañeras de taller, arquería constituida por dos arcos apoyados en columnas con capitel y basa; y se amplía la iconografía con dos personas vestidas con túnica corta situadas bajo los arcos; la de la derecha, de mayor tamaño, puede pasar un brazo por delante de la columna para apoyarlo en el hombro de la otra figura, la cual lleva un jarro de dos asas sobre la cabeza y un gran racimo de uvas, sujeto con ambas manos. Otra estela, la núm. 46 (seguimos con las de Vigo hasta no especificar lo contrario), cuyo frontón es redondeado y rematado por dos cilindros, está decorado con luna en creciente y sobre ella una cruz inscrita en círculo; los dos símbolos astrales están unidos por una barra vertical en el centro; en el inmediato registro inferior una figura humana, con túnica, esquemática, aunque se aprecian los pliegues de la tela. En la estela núm. 47 se significa solamente el creciente lunar. En la núm. 49, el creciente lunar aloja un círculo sencillo; en el siguiente campo hay un triángulo y a cada lado un semicírculo con punto central. En la núm. 51, el creciente lunar se halla en posición invertida, es éste el único caso encontrado en las estelas en estudio. En la núm. 56, luna en cuarto creciente sobre peana, que engloba un círculo, en cuyo centro hay una cruz; siguiente registro, figura humana con las manos sobre el pecho, parece que sujetando algo, vestida con túnica hasta las rodillas. En la núm. 57, luna en cuarto creciente y en la concavidad roseta; siguiente registro, un triángulo. En la núm. 58, de la que se conserva sólo el frontón, que fue decorado con luna en creciente, sobre la concavidad un círculo sencillo y bajo la luna, a la izquierda, un pequeño círculo con punto central. En la núm. 59, el frontón semicircular comprende luna en creciente que abarca círculo. En la zona superior de la estela núm. 69, Caldas de Rey, el motivo simbólico reflejado parece ser la luna en creciente; de la misma localidad es la estela núm. 71, reutilizada como ménsula, en la cual aparece la luna en creciente y sobre ella roseta dextrógira. En la estela núm. 81, Santa María de Bermés, Lalín, se repite el símbolo del epígrafe, muy pequeño, adecuado al remate triangular, y bajo él roseta hexapétala, inscrita en círculo; siguiente registro, arquería compuesta de tres arcos rebajados. Luna en cuarto creciente se halla en la estela núm. 90, Santa María de Rubín, La Estrada. Y en la estela núm. 136, Louredo, Mos (Baños, 1991, núm. 37, pág. 77. Estelas de Vigo: núm. 41, pág. 111; núm. 43, pág. 115; núm. 45, pág. 119; núm. 50, pág. 129; núm. 52, pág. 133; núm. 46, pág. 121; núm. 47, pág. 123; núm. 49, pág. 127; núm. 51, pág. 141; núm. 56, pág. 141; núm. 57, pág. 143; núm. 58, pág. 145; núm. 59, pág. 147; núm. 69, pág. 169; núm. 71, pág. 173; núm. 81, pág. 195; núm. 90, pág. 215; núm. 136, pág. 321).

Círculos

En estela de Vigo, núm. 49, descrita en el apartado «Luna...», ésta abarca en su concavidad un círculo sencillo; en el segundo registro hay un triángulo y a cada lado un semicírculo con punto central. La estela núm. 56, Vigo, descrita en el apartado «Luna...», recoge un círculo en cuyo centro hay una cruz. Las estelas núms. 58, 59, Vigo, descritas en el apartado «Luna...», igualmente abarcan un círculo sencillo, contando además la núm. 58 con un exiguo círculo horadado, bajo la luna a la izquierda (habría uno más a la derecha). En la estela núm. 44, Vigo, descrita en el apartado «Dos personajes...», hay cuatro círculos distribuidos, dos en torno a los personajes y dos en torno a los arcos. En la estela núm. 77, Saiar, Caldas de Rey, descrita en el apartado «Rosetas...», en primer lugar hay un espacio semicircular, que es posible que completara el círculo; sobre el arco superior, situado a la derecha de la roseta, habría un pequeño círculo, en la misma posición a la izquierda, componiendo otro. Contando como hipótesis de trabajo, ampliamente difundida en el ámbito científico y aceptada por nosotros, que los círculos, las rosetas, son símbolos solares (¿qué otra cosa podían ser en el ambiente funerario hispano romano?), en este apartado incluimos una representación, al parecer del sol, de factura rotundamente pobre, mas en la que ha de tenerse en cuenta la abstracción que hicieron del astro: se trata de la estela núm. 110, procedente de Catoira, en la que el registro central cuenta con una serie de líneas, incisas, que cruzándose en un punto, podrían estar figurando los rayos del sol (Baños, 1991, núm. 110, pág. 261).

Rosetas con número variable de pétalos

En las estelas de Vigo núms. 43, 45, 50, descritas en el apartado «Luna...», hay una roseta hexapétala, inscrita en círculo, asociada al creciente lunar. Y en la estela del mismo lugar y taller, núm. 52, igualmente descrita en aquél, son dos los rosetones hexapétalos bajo el creciente lunar. Siguiendo con las estelas de Vigo, la núm. 57, descrita en el apartado «Luna...», abarca en la concavidad una roseta. En la estela núm. 77, Saiar, Caldas de Rey, en primer lugar hay un espacio semicircular y bajo él roseta hexapétala; dos arcos a cada lado de la roseta, uno sobre otro —encima del superior derecho un pequeño círculo— (Baños, 1991, núm. 77, pág. 185). En la estela núm. 81, Santa María de Bermés, Lalín, descrita en el apartado «Luna...», bajo un diminuto símbolo lunar, roseta hexapétala, inscrita en círculo. Estela núm. 95, San Vicente de Berres, La Estrada, determinada en el apartado «Bustos...», en el último registro gran roseta hexapétala con botón central. Una roseta octopétala, con círculo central horadado, asociada a creciente lunar, se halla en la estela núm. 41, Vigo.

Ruedas/rosetas con número variable
de radios/pétalos curvos dextrógiros/sinistrógiros

En la estela núm. 71, Caldas de Rey, descrita en el apartado «Luna...», una rueda dextrógira sobre la luna.

Arquerías

En las estelas de Vigo núms. 43, 45, 50, 52, descritas en el apartado «Luna...», hay arquerías compuestas de dos arcos apoyados sobre columnas con basa y capitel. Los arcos de la estela núm. 52 albergan sendas figuras humanas. En otra estela de Vigo, la núm. 44, descrita en el apartado «Dos personajes...», en el segundo registro hay arquería compuesta de dos arcos con columna central a base de sogueado. Siguiendo con las estelas de Vigo, en un fragmento, núm. 53, se reproduce arquería formada por dos arcos sobre columnas con capiteles y basas (Baños, 1991, núm. 53, pág. 135). En la estela núm. 77, Saiar, Caldas de Rey, descrita en el apartado «Rosetas...», a ambos lados de la roseta series de dos arcos, uno sobre otro. En la estela núm. 81, Santa María de Bermés, Lalín, descrita en el apartado «Luna...», bajo el registro en el que se halla una roseta hexapétala hay una pequeña arquería compuesta de tres arcos rebajados. La estela núm. 95, San Vicente de Berres, La Estrada, descrita en el apartado «Bustos...», lleva a cada lado del busto un arco, que sencillamente son semicírculos.

Seres humanos

Bustos/cabezas

En la estela núm. 91, Santa María de Rubín, La Estrada, se representó un busto humano, simple, del que no es posible saber nada más. La estela núm. 95, San Vicente de Berres, La Estrada, tiene decorada la zona más superior conservada, con cabeza humana esquemática —el busto únicamente se atestigua por el cuello—, y un arco a cada lado; en el siguiente campo una gran roseta hexapétala. Un busto, claramente femenino, velado —se observan los pliegues al frente—, bajo hornacina, está atestiguado en un fragmento de estela, núm. 145, Santa María do Viso, Redondela; es el único ejemplar en la zona estudiada en el que está representada claramente una hornacina (Baños, 1991, núm. 91, pág. 217; núm. 95, pág. 225; núm. 145, pág. 341).

Un solo personaje con vestimenta

En la estela núm. 37, Sabarigo, Santa María de Cela, Morrazo, descrita en el apartado «Luna...», bajo el primer registro, delimitado por sogueado, un varón con estructura anatómica precaria. En estela de Vigo, núm. 46, descrita en el apartado «Luna...», en el segundo registro hay un varón con túnica, ésta con pliegues. En una estela fragmentada de Vigo, núm. 54, hay, en una difusa hornacina, un varón con toga, carente de todo sentido naturalista, al que le falta la cabeza. En otra de la misma procedencia, la núm. 56, definida en el apartado «Luna...», en el segundo registro un varón con túnica hasta las rodillas, con las manos sobre el pecho y entre ellas una especie de pomo. La estela núm. 137, Santa Eulalia de Atios, Porriño, contiene en el registro superior probablemente un varón; a ambos lados bajo las manos, significando que las lleva asidas, dos ollas con dos asas; los dedos aparecen remarcados, es el único detalle anatómico figurado claramente (Baños, 1991, núm. 54, pág. 137; núm. 137, pág. 323).

Dos personajes con vestimenta

En la estela de Vigo, núm. 52, descrita en el apartado «Luna...», bajo dos arcos hay dos personas, con apenas rasgos anatómicos; van cubiertas con túnica corta; difieren en el tamaño; la mayor parece que apoya su mano sobre el hombro de la menor; ésta, que lleva sobre la cabeza una jarra, y con las dos manos sostiene un racimo de uvas, puede ser un niño, una mujer, o alguien de menor calidad social, de ahí el convencionalismo en la representación. En la estela núm. 44, Vigo, en el registro superior hay dos figuras, toscas en cuanto a tratamiento, con vestido hasta las rodillas, rodeadas por orla de sogueado en los lados, y pequeños círculos en la zona superior; en el segundo registro dos arcos con columna central, también con decoración de sogueado; en cada uno de los ángulos superiores de los arcos un círculo con punto central; en el tercer registro campo epigráfico. En la estela núm. 60, Vigo, se hallan dos personajes de ejecución torpe, tal vez un matrimonio; los cuerpos son simples rectángulos y las cabezas redondas con pequeñas incisiones para ojos y boca; el de la derecha viste túnica corta cuadriculada, el de la izquierda el mismo tipo de vestido, pero sin decoración (Baños, 1991, núm. 44, pág. 117; núm. 60, pág. 149).

Tres personajes con vestimenta

La estela de Vigo, núm. 55, integra tres figuras en composición triangular; la del centro, de mayor envergadura, abarca con los brazos y, bajo ella, a otras dos menores, tomadas de las manos, bajo las cuales hay una especie de mesita o ara; llevan túnica corta, mas apenas puede rastrearse, salvo en el pequeño personaje de la izquierda, cuyas piernas asoman bajo la misma (Baños, 1991, núm. 55, pág. 139).

Plantas

En la estela núm. 52, Vigo, descrita en el apartado «Luna...», hay figurado un espléndido racimo de uvas, bien asido por las dos manos de la figura menor.

Recipientes

En la estela núm. 52, Vigo, descrita en el apartado «Luna...», la menor de las dos figuras, como lo han venido haciendo en el norte desde tiempos arcaicos y hasta ahora, lleva sobre la cabeza, en precario equilibrio, un jarro de dos asas. En la estela núm. 137, Santa Eulalia de Atios, Porriño, descrita en el apartado «Un solo personaje...», éste en ambas manos, aunque no está lograda la acción, sujeta sendas ollas, con dos asas, tendiendo a globulares.

Estelas antropomorfas

Dos son las estelas antropomorfas localizadas en la provincia de Pontevedra, propias de lapidarios rurales: núm. 93, Santa María de Paradela, es figura burda, representándose los rasgos faciales con dos incisiones para los ojos y una para la boca, y

en la parte que correspondería a las piernas se halla el campo epigráfico. En la estela núm. 94, San Lorenzo de Ouzande, el rostro, igual que el de Paradela, está figurado con dos incisiones para los ojos y una para la boca, no hay más rasgos anatómicos; debajo de la cabeza, en espacio rectangular, semicírculo con cortos trazos, que puede estar definiendo el sol; a continuación campo epigráfico (Baños, 1991, núm. 93, pág. 221; núm. 94, pág. 223).

Estela con viaje por mar a la ultratumba

En Vilar de Sarriá se ha encontrado una estela con relieve en ambos lados. En el anverso se representan dos figuras togadas sentadas y en el reverso un barco de vela, cuya proa termina en cabeza de caballo, rodeado de peces. Cuatro personas están sentadas en el interior. Y un águila está representada en el ángulo superior (Acuña *et al.*, 1976, pág. 88, láms. XX-XXI). Es el viaje al Más Allá. Este último relieve se ha interpretado también como el mito de Ulises y las sirenas, pero ello no es posible, pues cuando se representa el mito siempre están presentes las sirenas y Ulises atado al mástil, como en mosaicos de Dougga, la antigua Thugga, fechado en la segunda mitad del siglo IV; de Útica; de Haidra, la antigua Ammaedara, fechado a mitad del siglo IV; de Cherchel, la antigua Caesarea (Dunbabin, 1978, págs. 42, 147, 183, láms. 15-16; 276; 43, 106, núm. 73; 148); de Santa Vitoria do Ameixial en Lusitania (Lancha, 1977, págs. 255-260, láms. CXII-CXII). El águila es símbolo de apoteosis, como en el arco de Tito en Roma delante del emperador entronizado, en la tumba de los Haterii en Roma, o en la base de la columna de Antonino, con representación de la apoteosis de Antonino y Faustina, y en Hispania, en el mausoleo de los Atilios en Sádaba (Zaragoza). El día que se incineraba el cadáver del emperador se soltaba un águila (Blázquez, 2003b). El viaje por mar o la ultratumba fue una creencia muy extendida en Grecia y rara en Etruria. También se documenta en el Imperio Romano (Díaz de Velasco, 1995).

Galicia meridional interior y norte de Portugal

Luna en cuarto creciente

La luna creciente de la estela núm. 233, Três Minas, Vila Pouca de Aguiar, contiene en su concavidad una hoja de hiedra. Estela núm. 238, Vilartão, Valpaços, el frontón decorado con una cierta riqueza: dos árboles flanquean una rueda de tres radios, que giran hacia la izquierda; sobre la rueda creciente lunar, decorado por tres puntos incisos alineados, probablemente tres estrellas; a continuación campo epigráfico; y bajo él un último registro con tres arcos, el del centro mayor. Estela núm. 242, Riós, Verín, Orense, en el frontón registro con el creciente lunar sobre arquería compuesta de dos arcos rebajados; en el siguiente registro roseta, hexapétala inscrita en círculo; en el tercer registro arquería constituida por tres arcos sobre columnas; en el cuarto registro campo epigráfico, y finalmente, en el quinto registro, un aspa. Estela, antropomorfa, núm. 272, Macedo dos Cavaleiros, Bragança, descrita en el apartado relativo a las mismas, en el arranque del tronco humano creciente lunar. Estela núm. 282, Deveza de Vila Nova, Bragança, en el registro superior un creciente, rodeado de tres

estrellas. Estela núm. 284, Panoias, Vila Real, en el vértice superior del frontón triangular un pequeño creciente lunar. Estela núm. 287, Favaios, Alijó, Vila Real, descrita en el apartado «Arquerías», en el primer registro un creciente lunar, rodeado de dos círculos y dos estrellas (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 233, pág. 233; núm. 238, págs. 236-237; núm. 242, págs. 239-240; núm. 282, págs. 260-261; núm. 284, pág. 261).

Círculos

En la estela núm. 231, Pentes, A Gudiña, Orense, un círculo encierra hoja de hiedra; abajo la inscripción. En la estela núm. 232, Florderrei Vello, Vilardevos, Orense, el frontón está decorado con círculo. E igualmente el frontón de la estela núm. 234, Vilarelho de Três Minas, Vila Pouca de Aguiar. Estela núm. 245, Outeiro Jusão, Chaves, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», bajo el campo epigráfico un trípode columnado, en el que ajusta un círculo. En la estela núm. 250, Sabucedo de Limia, Ginzo de Limia, Orense, asociados a la roseta hexapétala del frontón hay tres pequeños círculos desiguales, con punto central. Estela núm. 287, Favaios, Alijó, Vila Real, descrita en el apartado «Arquerías», en el primer registro, asociados al creciente lunar dos círculos de pequeño tamaño y dos estrellas (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 231, pág. 231; núm. 232, pág. 232; núm. 234, págs. 233-234).

Rosetas con número variable de pétalos

Estela núm. 237, Pastoria, Chaves, el motivo iconográfico es una roseta hexapétala de buena factura, inscrita en círculo, que se halla inmediatamente debajo del campo epigráfico, no es lo usual, ya que el núcleo mayor de la iconografía suele decorar la zona alta de la estela. Estela núm. 242, Riós, Verín, Orense, descrita en el apartado «Luna...», la roseta hexapétala está entre dos campos con arquerías. Estela núm. 244, Laias, Orense, descrita en el apartado «Plantas», en el primer registro hay tres árboles y bajo ellos tres rosetones con botón central: de izquierda a derecha dos heptapétalos y un octopétalo. Estela núm. 283, Chao do Castro, O Bolo, Orense, en el registro superior hay dos rosetas hexapétalas, sucesivas, inscritas en círculo; en el siguiente campo arquería compuesta de seis arcos, soportados por columnas (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 237, págs. 235-236; núm. 283, pág. 261).

Ruedas/rosetas con número variable de radios/pétalos curvos dextrógiros/sinistrógiros

Estela núm. 236, Chaves, en el interior del probable frontón hay roseta dextrógira de tres pétalos. Estela núm. 238, Vilartão, Valpaços, descrita en el apartado «Luna...», bajo la cual hay rueda de tres pétalos que giran hacia la izquierda, flanqueada por dos árboles. Fragmento de estela núm 240, procedencia desconocida, actualmente en el Museo da Região Flaviense, en el frontón roseta dextrógira de cuatro pétalos, inscrita en círculo. Estela núm. 245, Outeiro Jusão, Chaves, el frontón está decorado con rosácea sinistrógira de seis pétalos, inscrita en círculo y éste rodeado de un torques de

remates esféricos, tal vez símbolo de la luna como lo pueden ser los representados en las estelas del *Conventus Asturum;* a continuación campo epigráfico; bajo él trípode columnado en el que encaja un círculo. Estela núm. 246, Fribes, Valpaços, en el registro superior rosácea dextrógira hexapétala, inscrita en círculo. En la estela núm. 250, Sabucedo de Limia, Ginzo de Limia, Orense, ocupando todo el frontón e inscrita en círculo, rosácea hexapétala dextrógira, con un circulito con punto en el centro; la roseta está flanqueada por tres círculos desiguales con punto en el centro. En la estela núm. 251, Castro de Lampaça, Valpaços, se observa el fragmento de un gran pétalo sinistrógiro de rosácea; bajo este motivo tres arquillos. Las siguientes estelas tienen como tema central iconográfico simbólico, en el primer registro, una gran rueda de radios curvos sinistrógiros o dextrógiros: núm. 252, Couto, Bragança; núms. 253, 254, 255, 256, 257, 259, Castro de Avelãs, Bragança; núm. 262, Torre Velha, Castro de Avelãs, Bragança; núms. 264, 265, Donai, Bragança; núms. 266, 270, Meixedo, Bragança. Estela antropomorfa núm. 272, Macedo de Cavaleiros, Bragança, descrita en el apartado correspondiente a las mismas, en el registro, a continuación del creciente lunar, que se halla bajo la cabeza, una roseta de radios curvos sinistrógiros. Estela núm. 276, Castro de Sacoias, Bragança, en el primer registro una gran roseta hexapétala de radios curvos sinistrógiros, a continuación campo epigráfico, y finalmente un registro con arco (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 236, págs. 234-235; núm. 240, pág. 238; núm. 245, págs. 241-242; núm. 246, pág. 242; núm. 250, págs. 245-246; núm. 251, págs. 246-247; núm. 252, pág. 248; núm. 253, págs. 248-249; núm. 254, pág. 249; núm. 255, págs. 249-250; núm. 256, págs. 250-251; núm. 257, pág. 251; núm. 259, pág. 252; núm. 262, págs. 252-253; núm. 264, pág. 253; núm. 265, págs. 253-254; núm. 266, pág. 254; núm. 270, pág. 256; núm. 276, págs. 258-259).

Arquerías

Estela núm. 238, Vilartão, Valpaços, descrita en el apartado «Luna...», bajo el campo epigráfico un último registro está constituido por tres arcos, el del centro mayor, pudieran ser soportados por columnas apenas determinadas. Estela núm. 239, A Madalena, Monterrei, Orense, en el primer registro dos arcos sobre columnas; a continuación campo epigráfico; y bajo él, en el último registro, una arquería triple sobre columnas. Estela núm. 242, Riós, Verín, Orense, descrita en el apartado «Luna...», dos registros con arquerías y entre ambos un registro con roseta hexapétala, inscrita en círculo; el campo superior contiene dos arcos rebajados, el inferior tres arcos sustentados por columnas. Estela núm. 244, Laias, Orense, descrita en el apartado «Plantas», en el último registro dos arcos en escalera sobre columnas, soportando un rectángulo vacío, que debería contener la epigrafía. Estela núm. 251, Castro de Lampaça, Valpaços, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», bajo el campo en el que se reconoce un pétalo de roseta hay tres sencillos arcos. Estela núm. 252, Couto, Bragança, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», arquería constituida por tres arcos. Los fragmentos de estelas núms. 267, 269, Meixedo, Bragança, conservan bajo el campo epigráfico una arquería constituida por dos arcos de herradura. En la estela núm. 276, Castro de Sacoias, Bragança, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», en el tercer registro un arco. Estela núm. 283, Chao do Castro, O Bolo, Orense, descrita en el apartado «Rosetas...», bajo el campo que contiene rosetas seis arcos de medio punto apoyados en columnas. Estela núm. 287, Favaios, Alijó, Vila Real, en el registro in-

mediatamente anterior al epígrafe arquería organizada por tres arcos sustentados por columnas con capiteles, en el registro superior un creciente lunar, entre dos círculos de reducidas dimensiones y dos estrellas (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 239, págs. 327-328; núms. 267, 269, págs. 254-255; núm. 287, págs. 262-263).

Seres humanos

Bustos/cabezas

Estela núm. 293, San Facundo de Cea, Orense, en el registro superior cabeza muy simple, con los rasgos faciales ligeramente marcados (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 293, pág. 265).

Un solo personaje con vestimenta

Estela núm. 294, Água Revés, Valpaços, bajo el frontón triangular un varón, en posición frontal, como todas las figuras, plasmado con economía de líneas, las manos sobre la cintura; idéntica posición tiene el personaje motivo principal de la estela núm. 295, San António de Monforte, Chaves. Estela núm. 296, Granginha, Chaves, un varón vuelto hacia la izquierda, con su brazo derecho levantado, tal vez en actitud orante (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 294, págs. 265-266; núm. 295, págs. 266-267; núm. 296, pág. 267).

Un solo personaje desnudo

Estela núm. 297, Deveza de Vila Nova, Bragança, en el registro superior varón con reflejo de los genitales (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 297, págs. 267-268).

Animales

Estela antropomorfa núm. 272, Macedo de Cavaleiros, Bragança, descrita en el apartado correspondiente a las mismas, en el registro bajo el que contiene roseta de radios curvos sinistrógiros, un cáprido o un ciervo, muy joven, en movimiento hacia la izquierda. Fragmento de estela núm. 278, Castro de Sacoias, Bragança, en el último registro se refleja un jabalí, apenas abocetado, en marcha hacia la derecha (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 278, págs. 259-260).

Plantas

El círculo practicado en la estela núm. 231, Pentes, A Gudiña, Orense, descrita en el apartado «Círculos», encierra una hoja de hiedra. Este mismo motivo vegetal está acogido en la concavidad del creciente lunar de la estela núm. 233, Três Minas,

Vila Pouca de Aguiar, descrita en el apartado «Luna...». En la estela núm. 238, Vilartão, Valpaços, descrita en el apartado «Luna...», hay, flanqueando una roseta sinistrógira de tres pétalos, dos árboles. En la estela núm. 244, Laias, Orense, en el registro superior se alzan tres coníferas sobre plinto; bajo este registro, segundo, tres rosáceas, de izquierda a derecha dos heptapétalas y una octopétala; el tercer registro sería el supuesto campo epigráfico, un rectángulo, que carece de contenido y es soportado por dos arcos continuos (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 244, pág. 241).

Estelas antropomorfas

La estela núm. 272, Macedo de Cavaleiros, Bragança, es extraordinaria por su morfología, pero también por su iconografía; en principio la figura es un bloque rectangular, con cabeza redonda y sin rasgos faciales claros (mala conservación); bajo la cabeza, en el arranque del tronco, un creciente lunar; el siguiente registro comprende una roseta de radios curvos sinistrógiros; a continuación registro con cáprido o ciervo muy joven; y finalmente el campo epigráfico (Rodríguez Colmenero, 1997, núm. 272, pág. 257).

Estelas del *Conventus Asturum*

Luna en cuarto creciente

En una estela depositada en el Museo de San Marcos, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», en el registro inmediato inferior al decorado con la rueda solar, se halla el símbolo del creciente lunar sobre trípode y dos hojas de hiedra. En una estela vadiniense[4], procedente de Vegadeo, sobre canto rodado, como es característico de las mismas, en la parte superior hay luna en creciente sobre trípode (Sastre, 2002, pág. 80, fig. 21). Estela núm. 100, Astorga, en el frontón creciente lunar, flanqueado por dos círculos con sendas rosetas hexapétalas en el interior; a continuación campo epigráfico. Estela núm. 107, León, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», bajo la gran roseta radiada, creciente lunar con una hoja de hiedra pendiendo de cada punta. Estela núm. 108, Santa Colomba de Somoza, en el registro superior creciente lunar como único motivo iconográfico. Estela núm. 116, Villagarcía de la Vega, San Cristóbal de la Polantera, en el frontón creciente lunar que acoge roseta. Estela núm. 124, Astorga, en el frontón, equidistantes, dos lóbulos, en el de la derecha está inscrito creciente lunar, con árbol en su centro; en el de la izquierda rueda de radios curvos dextrógiros; bajo este registro y partiendo del centro de los dos lóbulos, hacia la derecha, es decir, hacia al lóbulo con creciente lunar, dos estrellas incisas de ocho puntas. Estela núm. 136, León, descrita en el apartado «Rosetas...», en el segundo campo creciente lunar. Estela núm. 138, Astorga, frontón triangular, que abarca creciente lunar, sobre el cual hay un árbol; a ambos lados del frontón dos círculos en cuyo interior hay sendas rosetas hexapétalas. Estela núm. 141, Cueto, Saucedo, descrita en el apartado «Círculos», el creciente lunar rebajado se encuentra en el interior de un círculo. Estela núm. 149, Astorga, en el primer registro, de izquierda a derecha, a con-

[4] Salvo excepciones, reseñadas, sólo estudiamos las estelas vadinienses de la actual provincia de León.

tinuación de D(iis), luna en creciente con cruz en el interior, seguidamente de M(anibus), árbol. Placa funeraria núm. 153, Andiñuela, Santa Colomba de Somoza, con un gran creciente lunar en la zona alta, flanqueado de dos pequeñas rosetas hexapétalas, inscritas en círculo; a continuación campo epigráfico. Estela núm. 198, León, en el frontón creciente lunar, inscrito en círculo; en el siguiente registro, alrededor de D(iis) M(anibus) se intercalan tres estrellas de seis puntas, y tres hojas de hiedra. Lápida funeraria núm. 203, Astorga, con creciente lunar en cabecera. Estela núm. 206, hallada entre Santa Marina de Somoza y Andiñuela, Santa Colomba de Somoza, creciente lunar en cabecera. Estela núm. 211, León, descrita en el apartado «Rosetas...», bajo las pequeñas rosetas gemelas, situadas a continuación de la gran flor, cabecera de la estela, un creciente lunar. La misma composición se encuentra en la estela núm. 213, León, descrita en el apartado «Rosetas...», aunque en este caso el creciente no se halla bajo las dos rosetas, sino en el centro. Estela núm. 245, Astorga, con frontón fragmentado en el que puede determinarse una porción de luna en cuarto creciente. Estela vadiniense núm. 348, Armada, con probable creciente en la cabecera que aloja una M, comienzo del campo epigráfico; similar composición y simbología es la de las estelas vadinienses: núm. 353, Lois, Crémenes, incorpora al final del campo epigráfico un caballo en marcha hacia la derecha; estela núm. 364, Riaño, Nuevo Riaño; estela núm. 376, La Puerta, Nuevo Riaño, el caballo marcha hacia la izquierda y en la cabecera, limitando la M de la fórmula ritual, dos arbolillos; estela núm. 362, Sorriba, Cistierna, en la cual el probable creciente abarca DM y se halla flanqueado por dos arbolillos. Siguiendo con las estelas vadinienses, en la cabecera de la estela núm. 383, Valle de San Pelayo, Liegos, se significó un creciente y a la derecha un árbol; a continuación campo epigráfico y debajo de él dos árboles (Rabanal y García, 2001, núm. 100, págs. 163-164, lám. XXVI.1; núm. 108, págs. 170-171, lám. XXVII.2; núm. 116, pág. 177, lám. XXIX.2; núm. 124, pág. 184, lám. XXXI.3; núm. 138, pág. 197, lám. XXXV.1; núm.149, págs. 207-208, lám. XXXVII.2; núm. 153, págs. 210-211, lám. XXXVII.4; núm. 198, págs. 248-249, lám. XLVIII.2; núm. 203, pág. 253, lám. XLIX.3; núm. 206, págs. 256-257, lám. L.2; núm. 245, págs. 289-290, lám. LVIII.2; núm. 348, págs. 381-382, lám. LXXXV.1; núm. 353, págs. 386-387, lám. LXXXVI.2; núm. 364, págs. 395-396, lám. LXXXVIII.3; núm. 362, págs. 393-394, lám. LXXXVIII.1; núm. 376, págs. 407-408, lám. XCI.1; núm. 383, págs. 413-414, lám. XCII.3). Estela núm. 388, Santa Olaja de la Varga, Cistierna, en el frontón un posible creciente lunar; a continuación campo epigráfico y bajo él un caballito marcha hacia la derecha; también en la estela núm. 392, Barrio de Sedeñal, Riaño, hay creciente lunar en la cabecera, y a ambos lados sendos árboles; a continuación campo epigráfico y bajo él un caballo en marcha hacia la derecha (Rabanal y García, 2001, núm. 388, págs. 418-419, lám. XCIII.4; núm. 392, págs. 421-422, lám. XCIV.3). Estela núm. 401, Verdiago, Crémenes, en la cabecera un creciente lunar cobijando la M de la fórmula de consagración (Rabanal y García, 2001, núm. 401, págs. 429-430, lám. XCVI.3).

Círculos

La estela núm. 112, León, presenta un cierto barroquismo en la decoración, a base de motivos florales geometrizados en una cenefa, que circunda la superficie completa, excepto el registro superior; destaca como cabecera un gran círculo en

cuyo interior se encuentra un rosetón; en el siguiente registro arquería compuesta de dos arcos soportados por columnas; a continuación campo epigráfico. Estela núm. 141, Cueto, Saucedo, frontón semicircular decorado con círculo en cuyo interior hay creciente lunar rebajado. Esta composición de los dos símbolos astrales es extraordinaria entre las estelas relacionadas hasta ahora, en las que ocurre lo contrario, el creciente lunar incluye en su concavidad el círculo. Placa funeraria núm. 166, León, en los laterales de la cabecera dos grandes cuartos de círculo rellenos con otros concéntricos; y en el centro del espacio entre ambos, un círculo con igual decoración interior que los semicírculos; a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 112, págs. 173-174, lám. XXVIII.2; núm. 141, págs. 199-200, lám. XXXV.3; núm. 166, págs. 221-222, lám. XLI.1).

Rosetas con número variable de pétalos

Dos estelas de soldados, de Astorga, pertenecientes a las *legio X Gemina* y *legio II*, en el frontón llevan el símbolo solar de la roseta hexapétala. En otra estela, también de Astorga, como símbolo en el frontón figura una roseta hexapétala, inscrita en círculo (Sastre, 2002, pág. 27, figs. 2, 3, inscrita en círculo; pág. 37, fig. 10; Rabanal y García, 2001, núm. 144, págs. 202-203, lám. XXXVI.2; núm. 148, págs. 205-206, lám. XXXVII.1; núm. 155, págs. 212-213, lám. XXXVIII). De territorio zoela, sabido por la onomástica característica del mismo, son las dos siguientes estelas encontradas en Astorga, una con frontón decorado con rosetón, compuesto por cuatro pétalos grandes y cuatro pequeños en sucesión y botón central; y otra con frontón rematado a ambos lados por dos círculos, cuyo interior está decorado con dos pequeños rosetones hexapétalos y botón central (Sastre, 2002, pág. 61, fig. 18; Rabanal y García, 2001, núm. 240, págs. 285-286, lám. LVII.3; pág. 63, fig. 19). Estos rosetones no son los símbolos peculiares zoelas, más afines con la región de Burgos; en cambio, símbolo característico zoela, por antonomasia, es la rueda de radios curvos, dextrógiros o sinistrógiros. Estela núm. 100, Astorga, descrita en el apartado «Luna...», el frontón central se halla flanqueado por dos círculos con sendas rosetas hexapétalas en el interior. Estela núm. 112, León, descrita en el apartado «Círculos», dicho círculo contiene un rosetón. Estela núm. 116, Villagarcía de la Vega, San Cristóbal de la Polantera, descrita en el apartado «Luna...», el creciente abarca roseta de la que, por la lámina, no es posible conocer el número de pétalos; igual ocurre con respecto al rosetón de la estela núm. 112. Aras sepulcrales núms. 118, 123, Astorga, en el interior del frontón hay una pelta con dos bolitas, también pudiera tratarse de una forma específica de representar el creciente lunar; a ambos lados del frontón, dos círculos que encierran rosetas hexapétalas. Estela núm. 120, León, en el frontón una gran roseta, hexapétala, compleja, inscrita en círculo. Estela núm 130, Astorga, en el frontón roseta hexapétala, inscrita en círculo. Estela núm. 136, León, con rica ornamentación simbólica: frontón decorado con roseta de número alto de pétalos (difícil de distinguir en la lámina) y botón central; en el segundo registro motivos vegetales, parecen rosetas con corto número de pétalos (difícil de distinguir en la lámina), y creciente lunar; seguidamente campo epigráfico, enmarcado por elementos florales; y cuarto campo con arquería compuesta de dos arcos de ligera herradura. Estela núm. 138, Astorga, descrita en el apartado «Luna...», a ambos lados del frontón dos círculos, en cuyo interior hay sendas rosetas hexapétalas. Placa funeraria núm. 153, Andiñuela, Santa

Colomba de Somoza, descrita en el apartado «Luna...», a ambos lados del creciente lunar dos pequeñas rosetas hexapétalas, inscritas en círculo. Lápida núm. 167, León, bajo el campo epigráfico dos rosetas hexapétalas, inscritas en círculo, flanqueadas por decoración de alveolos, en campos levemente rectangulares; en el siguiente registro arquería constituida por tres arcos de ligera herradura sobre columnas, el central mayor. Estelas núms. 170, 171, Astorga, el frontón está decorado con roseta hexapétala, inscrita en círculo; a continuación campo epigráfico. Cipo funerario núm. 174, León, contiene tres rosetas hexapétalas, con botón central, muy barrocas, la central de mayor tamaño e inscrita en dos círculos concéntricos, las menores en círculo simple. Lápida núm. 177, Astorga, en la zona superior la decoración simbólica consiste en un campo con dos rosetas hexapétalas, inscritas en círculo, situadas en los extremos, y en el centro triángulo flanqueado por dos árboles y partiendo del vértice superior, a ambos lados, dos hojas de hiedra penden del tallo. Estela núm. 185, Astorga, en el frontón dos círculos decorados con sendas rosetas hexapétalas y botón central. Estela núm. 207, León, frontón decorado con gran roseta hexapétala, inscrita en círculo, tiene círculo central y pequeños círculos entre los pétalos, que a su vez están decorados con rosetas hexapétalas; una línea continua de dientes de sierra dobles separa la roseta del campo epigráfico. Estelas núms. 210, 214, Astorga, cabecera decorada con roseta hexapétala, inscrita en círculo. Estela núm. 211, León, frontón decorado con una gran flor de pétalos superpuestos y botón central, se halla inscrita en círculo doble con decoración, geométrica, a continuación, formando parte del mismo registro, dos pequeñas rosetas gemelas de seis pétalos y botón central, también inscritas en círculo, y bajo ellas creciente lunar; una cenefa decorada con tres aspas separa el campo epigráfico del registro descrito. El mismo contenido iconográfico, con peor mano y diferente sistema compositivo, es el de la estela núm. 213, León: en el frontón, gran flor hexapétala, con botón central, inscrita en doble círculo; una cenefa separa este primer campo del epigráfico; y a continuación de la epigrafía un tercer registro con dos pequeñas rosetas con botón central, la roseta de la derecha es hexapétala, la de la izquierda octopétala, entre ambas rosetas, en la misma línea, un creciente lunar; hay un motivo añadido que no se encuentra en la estela núm. 211, León, se trata de un tridente muy sencillo, aproximadamente bajo el creciente. Estela núm. 222, Valencia de Don Juan, placa funeraria en cuya zona más alta se halla roseta hexapétala, inscrita en círculo, a ambos lados, hacia la zona superior, sendas hojas de hiedra. Estela núm. 228, Astorga, en el primer campo, mediante sogueado, se ha figurado un frontón triangular, en el interior, con un cierto movimiento, tendiendo a girar hacia la derecha, roseta hexapétala, flanqueada a ambos lados por sendas hojas de hiedra, al exterior del frontón figurado hay otras dos hojas de hiedra, éstas de tamaño mayor que las interiores. Estela núm. 232, Puerta de Rey, Astorga, la cabecera se decoró con roseta hexapétala, inscrita en círculo, a la derecha de este motivo un tridente y a la izquierda una cruz; y sobre la roseta arquería compuesta de tres arcos rebajados apoyados en columnas; el conjunto simbólico se halla todo él inscrito en círculo, constituyendo un único campo. Fragmento de estela núm. 297, Villalís de la Valduerna, Villamontán de la Valduerna, y estela vadiniense núm. 387, Crémenes, decoradas ambas en el frontón con roseta hexapétala, inscrita en círculo (Rabanal y García, 2001, núm. 118, págs. 178-179, láms. XXIX.4, XXX.1; núm. 123, págs. 183-184, lám. XXXI.2; núm. 120, págs. 180-181, lám. XXX.3; núm. 130, págs. 188-189, lám. XXXII.3; núm. 136, págs. 195-196, lám. XXXIV.2; núm. 167, págs. 222-223, lám. XLI.2; núm. 170, págs. 224-225, lám. XLI.4;

núm. 171, págs. 225-226, lám. XLII.1; núm. 174, págs. 228-229, lám. XLIII.1; núm. 177, págs. 230-231, lám. XLIII.3; núm. 185, págs. 237-238, lám. XLV.2; núm. 207, págs. 257-258, lám. LI.1; núm. 210, págs. 260-261, lám. LI.4; núm. 214, págs. 263-264, lám. LII.3; núm. 211, págs. 261-262, lám. LII.1; núm. 213, págs. 262-263, lám. LII.2; núm. 222, págs. 271-272, lám. LIV.2; núm. 228, págs. 276-277, lám. LV.2; núm. 232, págs. 279-280, lám. LVI.2; núm. 297, pág. 319, lám. LXVII.3; núm. 387, págs. 417-418, lám. XCIII.3).

Ruedas/rosetas con número variable
de radios/pétalos curvos dextrógiros/sinistrógiros

Una estela, ahora en el Museo de San Marcos, tiene decorado el frontón con roseta de radios curvos dextrógiros (Sastre, 2002, pág. 39, fig. 12). E igualmente otra estela, depositada en el mismo Museo, lleva inserta en el frontón una gran rueda de radios curvos dextrógiros; el siguiente registro está decorado con luna en creciente sobre trípode, de las puntas del creciente penden dos hojas de hiedra, a continuación campo epigráfico (Sastre, 2002, pág. 40, fig. 13; Rabanal y García, 2001, núm. 237, págs. 283-284, lám. LVII.2). El territorio zoela aporta estelas funerarias con un símbolo iconográfico empleado con prodigalidad, la roseta o rueda de radios curvos, articulada con algún que otro signo: en una estela de Villardiegua, en el primer registro roseta dextrógira; sigue campo epigráfico; y concluye con un tercer registro ocupado por arquería compuesta de cuatro arcos sobre columnas. En dos estelas de Villalcampo, estructuradas igualmente en tres registros, el primero de la primera contiene roseta dextrógira; a continuación campo epigráfico; y finalmente el tercer registro con arquería constituida de dos arcos sobre columnas con capitel y basa; en la segunda roseta de Villalcampo, la roseta del primer campo es sinistrógira y la arquería del tercer registro consta de tres arcos sustentados por columnas. En una estela, ahora en León, también perteneciente a territorio zoela, en la zona más alta hay fina decoración incisa, a base de tres motivos correlativos consistentes en pequeñas ruedas radiadas dextrógiras, sobre cuello; a continuación campo epigráfico; y finaliza la estela con friso en relieve, con tres animales de monte, en marcha hacia la derecha, el primero es un jabalí y los siguientes una cierva y su cría (Sastre, 2002, estela de Villardiegua, pág. 58, fig. 15; 1.ª estela de Villalcampo, pág. 58, fig. 15; 2.ª estela de Villacampo, pág. 58, fig. 16; estela de León, pág. 59, fig. 17; Rabanal y García, 2001, núm. 199, págs. 249-259, lám. XLVIII.3). Estela de Astorga, procedente de zona minera, con frontón semicircular, en el cual se halla inserta una gran rueda radiada de radios curvos sinistrógiros; a continuación campo epigráfico (Sastre, 2002, pág. 120, fig. 34). Estela núm. 102, León, el motivo principal que decora el frontón es una gran rueda de radios curvos dextrógiros y bajo ella otras menores, la de la izquierda con los radios hacia la derecha y la opuesta en sentido contrario. Las estelas núms. 105, 107, provincia de León, exhiben también en su cabecera una gran rueda de radios curvos sinistrógiros; con relación a la núm. 107, entre el campo epigráfico y el frontón hay un creciente lunar, del que cuelgan dos hojas de hiedra. Estela núm. 224, Astorga, con frontón decorado con rueda de de radios curvos, inscrita en círculo (Rabanal y García, 2001, núm. 102, págs. 165-166, lám. XXVI.3; núm. 105, págs. 167-168, lám. XXVI.4; núm. 107, págs. 169-170, lám. XXVII.1; núm. 224, págs. 273-274, lám. LIV.3). Estela núm. 124, Astorga, descrita en el apartado «Luna...», en el lóbulo izquierdo del frontón rueda de radios curvos dextrógiros, inscrita en círculo, en el lóbulo derecho luna en creciente, con árbol en el centro.

Estrellas

Estela núm. 124, Astorga, descrita en el apartado «Luna...», asociadas al creciente lunar, dos estrellas de ocho puntas. Estela fragmentada núm. 198, León, descrita en el apartado «Luna...», alrededor de D(iis) M(anibus) corren tres estrellas de seis puntas y tres hojas de hiedra. Estela núm. 358, Sabero, descrita en el apartado «Animales», bajo un caballo situado en el registro a continuación del epígrafe, cuatro estrellas de seis puntas en dos filas de dos (Rabanal y García, 2001, núm. 358, págs. 390-391, lám. LXXXVII.2).

Arquerías

En las estelas del territorio zoela de Villardiegua y de Villalcampo, descritas en el apartado «Ruedas/rosetas...», hay arquerías: Villardiegua, arquería compuesta de cuatro arcos sobre columnas; primera de Villalcampo, arquería compuesta de dos arcos sobre columnas con capitel y basa; segunda de Villalcampo, arquería constituida por tres arcos sobre columnas. Estela núm. 112, León, descrita en el apartado «Círculos», bajo la cabecera arquería de dos arcos soportados por columnas. Estela núm. 136, León, descrita en el apartado «Rosetas...», en el último registro arquería de dos arcos tendiendo a ser de herradura. Lápida núm. 167, León, descrita en el apartado «Rosetas...», en el registro a continuación del continente de las rosetas, tres arcos de ligera herradura sobre columnas, el central mayor. Estela núm. 230, Valencia de Don Juan, estela con doble cabecera, en cuyo primer campo hay arquería doble profundamente excavada en la piedra, hasta el punto de que podría pensarse en hornacinas; a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 230, pág. 278, lám. LVI.1). Fragmento de estela núm. 268, León, en primer término un segmento de campo iconográfico y bajo él registro con dos arcos independientes, sucesivos, sobre columnas con capiteles y basas (Rabanal y García, 2001, núm. 268, pág. 305, lám. LXI.4). Estela núm. 323, Puerta de Rey, Ayuntamiento de Astorga, descrita en el apartado «Rosetas...», sobre una roseta hexapétala, inscrita en círculo, arquería de tres arcos, rebajados, sustentados por columnas.

Seres humanos

Un solo personaje con vestimenta

Estela núm. 189, León, en la que está representada una mujer, de la que sólo queda la parte inferior del cuerpo, con vestido semilargo y pliegues bien definidos; la misma está flanqueada por dos columnas con sogueado que tal vez sustentaban un arco; a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 189, págs. 240-241, lám. XLVI.2).

Animales

En la estela zoela, ahora en León, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», el último registro contiene tres animales de monte, en marcha hacia la derecha, el primero es un jabalí, y los siguientes cierva y cervatillo. En las estelas funerarias vadi-

nienses, sobre cantos rodados de cuarcita pizarrosa o no, generalmente sin rebaje, hay, mediante incisión, una cierta figuración de animales y motivos vegetales, predominando sobre otros temas simbólicos, tal es el caso de las siguientes piezas: estela de La Remolina, Villayandre, en la zona superior dos hojas de hiedra a ambos lados de la M de la fórmula ritual; a continuación campo epigráfico; en el último registro un caballito, en marcha hacia la izquierda, flanqueado por dos árboles; el animal marcha a trote ligero sobre una línea, rematada por dos círculos, en la que se aprecia la hierba, figurada por dos trazos curvos (Sastre, 2002, pág. 87, fig. 2; Rabanal y García, 2001, núm. 391, págs. 420-421, lám. XCIV.2). Un friso de cérvidos, en marcha hacia la derecha, está presente, bajo el campo epigráfico, en una estela procedente de Beleño, Ponga; los animales, expresivos, están bordeados por dos arbolitos; sobre la epigrafía, a la izquierda, hay una punta de lanza colocada en sentido horizontal (Sastre, 2002, pág. 90, fig. 23). En la estela núm. 350, procedente, bien de Priorio, bien de Sorribas, en el campo superior se figuró un cuadrúpedo, pudiera ser un caballo, en marcha hacia la derecha, y a ambos lados dos arbolillos; a continuación campo epigráfico, encabezado por D. M. M. P., con dos hojas de hiedra a ambos lados, sin un sentido simétrico de composición con respecto a las letras. En la estela núm. 352, Barniedo de la Reina, Boca de Huérgano, se repite en la cabecera un posible caballo, flanqueado por dos árboles, a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 350, págs. 383-384, lám. LXXXV.3; núm. 352, págs. 385-386, lám. LXXXVI.1). La estela núm. 353, Lois, Crémenes, descrita en el apartado «Luna...», en el último registro, a continuación del campo epigráfico, un caballo marcha hacia la derecha; igual composición, con todos los elementos de la núm. 353, es la de la estela núm. 364, Riaño, Nuevo Riaño. Estela núm. 358, Sabero, bajo el campo epigráfico, la zona superior ha desaparecido, se representó un caballo en marcha hacia la derecha y bajo él, hacia la izquierda, cuatro estrellas de seis puntas en dos filas de dos. Estela núm. 361, Aleje, Crémenes, bajo el campo epigráfico un caballo (Rabanal y García, 2001, núm. 358, págs. 390-391, lám. LXXXVII.2; núm. 361, págs. 392-393, lám. LXXXVII.4). En la estela núm. 363, Carande, Nuevo Riaño, dos árboles se hallan a ambos lados de por lo menos la M de la fórmula funeraria (la cabecera está fragmentada); a continuación campo epigráfico y bajo él un caballito parece que corre hacia la derecha, en el interior del cuerpo hay restos de epigrafía (Rabanal y García, 2001, núm. 363, págs. 394-395, lám. LXXXVIII.2); igual composición es la de la estela núm. 376, La Puerta, Nuevo Riaño, descrita en el apartado «Luna...», con la diferencia de que el caballo marcha hacia la izquierda. En las siguientes estelas, también vadinienses, con algún que otro símbolo añadido, que se reseña, bajo el campo epigráfico corre un caballo hacia la derecha: núm. 365, Pedrosa de la Vega, Riaño; núm. 367, barrio de «Señal», Riaño; núm. 370, ¿Liegos?, ésta lleva al inicio de la fórmula de consagración una hoja de hiedra; núm. 373, entre Verdiago y Riaño o bien de La Velilla de Vadoré, Crémenes; núm. 379, Liegos, Acevedo, sobre el caballo una cruz (Rabanal y García, 2001, núm. 365, págs. 396-397, lám. LXXXVIII.4; núm. 367, págs. 399-400, lám. LXXXIX.1; núm. 370, págs. 402-403, lám. LXXXIX.4; núm. 373, págs. 404-405, lám. XC.3; núm. 379, págs. 409-410, lám. XVI.3); núm. 385, Valmartino, Cistierna, descrita en el apartado «Árboles»; núm. 388, Santa Olaja de la Varga, Cistierna, descrita en el apartado «Luna...»; núm. 392, Barrio de Sedeñal, Riaño, descrita en el apartado «Luna...»; núm. 395, Remolina, Crémenes, descrita en el apartado «Hojas de hiedra»; núm. 396, Villapadierna, Cubillas de Rueda, descrita en el apartado «Árboles». Estela núm. 393, Argovejo, Crémenes, en la cabecera, a la derecha de D(iis) M(anibus) una hoja de

hiedra, a continuación campo epigráfico y bajo él un caballito en marcha, al trote, hacia la izquierda, detrás de la grupa un arbolillo con raíz (Rabanal y García, 2001, núm. 393, págs. 422-423, lám. XCV.1).

Hojas de hiedra

Dos hojas de hiedra abren la zona alta de la estela de La Remolina, Villayandre, descrita en el apartado «Animales». En una estela, ahora en el Museo de San Marcos, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», conjuntamente con rueda de radios curvos y creciente lunar, dos hojas de hiedra, una en cada punta. Estela núm. 107, León, descrita en el apartado «Ruedas/rosetas...», de las puntas del creciente lunar penden dos hojas de hiedra. Fragmento de estela núm. 134, León, a ambos lados de la fórmula funeraria D(iis) M(anibus) hay sendas hojas de hiedra. Placa núm. 143, León, al final de SEMPRONIVS hay un signo que podía identificarse como hoja de hiedra, e igualmente en el texto epigráfico de la estela núm. 178, León (Rabanal y García, 2001, núm. 134, págs. 192-193, lám. XXXIII.3; núm. 143, págs. 201-202, lám. XXXVI.1; núm. 178, págs. 231-232, lám. XLIV.1). Estela núm. 161, León, entre D(iis) y M(anibus) una pequeña hoja de hiedra, a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 161, págs. 217-218, lám. XXXIX.2). Estela núm. 175, León, distribuidas por el texto cinco hojas de hiedra (Rabanal y García, 2001, núm. 175, págs. 229-230, lám. XLII.2). Lápida núm. 177, Astorga, descrita en el apartado «Rosetas...», en el espacio determinado por las rosetas de los extremos, un triángulo flanqueado por dos árboles y partiendo del vértice superior, a ambos lados, dos hojas de hiedra penden del tallo. Estela núm. 198, León, descrita en el apartado «Luna...», tres hojas de hiedra, además de tres estrellas, se intercalan, en el segundo registro, comienzo del campo epigráfico, entre la frase sacral D(iis) M(anibus). Estela núm. 222, Valencia de Don Juan, descrita en el apartado «Rosetas...», a ambos lados de la roseta dos hojas de hiedra y una más en el texto epigráfico, delante de FORTVNATA. Estela núm. 228, Astorga, descrita en el apartado «Rosetas...», cuatro hojas de hiedra acompañan a la roseta hexapétala. Estela núm. 349, Verdiago, Crémenes, descrita en el apartado «Árboles», en el centro de dos arbolillos una hoja de hiedra. Estela núm. 350, descrita en el apartado «Animales», dos hojas de hiedra se hallan a ambos lados de las iniciales de la fórmula ritual D. M. M. P. Estela núm. 370, ¿Liegos?, descrita en el apartado «Animales», como comienzo de la fórmula ritual del texto epigráfico una hoja de hiedra; igual aparece en la estela núm. 385, Valmartino, Cistierna, descrita en el apartado «Árboles», en este caso la hiedra está flanqueada por dos árboles. Estela núm. 393, Argovejo, Crémenes, descrita en el apartado «Animales», en la cabecera, a la derecha de D(iis) M(anibus) una hoja de hiedra. Estela vadiniense núm. 395, Remolina, Crémenes, en la cabecera dos hojas de hiedra a ambos lados de las iniciales de la fórmula de consagración inicial; a continuación campo epigráfico, y finalmente caballo en marcha hacia la derecha (Rabanal y García, 2001, núm. 395, págs. 424-425, lám. XCV.2).

Árboles

En la estela de La Remolina, Villayandre, descrita en el apartado «Animales», el último registro, además del caballito, contiene un paisaje vegetal, la hierba sobre la que corre el animal y los dos árboles. Los cérvidos de la estela de Beleño, Ponga, descrita

en el apartado «Animales», están ambientados en paisaje, significado por dos arbolitos. Sendos árboles están colocados sobre el creciente lunar de las estelas núms. 124, 138, Astorga, descritas en el apartado «Luna...». Lápida núm. 149, Astorga, descrita en el apartado «Luna...», a continuación de M(anibus) árbol. En la estela vadiniense núm. 349, Verdiago, Crémenes, la cabecera está decorada con dos árboles y en el centro de ambos una hoja de hiedra; a continuación campo epigráfico (Rabanal y García, 2001, núm. 349, págs. 382-383, lám. LXXXV.2). En las estelas núms. 350, 352, descritas en el apartado «Animales», dos árboles limitan un cuadrúpedo. Estela vadiniense núm. 357, ¿Liegos?, Acevedo, en la cabecera dos árboles flanquean la letra M, comienzo del campo epigráfico, situado a continuación (Rabanal y García, 2001, núm. 357, págs. 389-390, lám. LXXXVII.1). Estela núm. 362, Sorriba, Cistierna, descrita en el apartado «Luna...», el probable creciente lunar se halla flanqueado por dos arbolillos, lo mismo que en la estela núm. 376, La Puerta, Nuevo Riaño, descrita en el apartado «Luna...». Estela núm. 363, Carande, Nuevo Riaño, descrita en el apartado «Animales», dos árboles se hallan a ambos lados de por lo menos la M de la fórmula funeraria. Estela núm. 383, descrita en el apartado «Luna...», un árbol se halla en el lado derecho del creciente y debajo del campo epigráfico hay dos árboles más. En la estela vadiniense núm. 385, Valmartino, Cistierna, en la cabecera, sobre la fórmula ritual, hay una hoja de hiedra flanqueda por dos árboles, a continuación campo epigráfico y bajo él un caballito marcha hacia la derecha (Rabanal y García, 2001, núm. 385, págs. 415-416, lám. XCIII.1). Estela núm. 392, Barrio de Sedeñal, Riaño, descrita en el apartado «Luna...», a ambos lados del creciente dos árboles. Estela núm. 393, Argovejo, Crémenes, descrita en el apartado «Animales», detrás de la grupa de un caballo, un arbolillo con raíz. Estela vadiniense núm. 396, Villapadierna, Cubillas de Rueda, en la cabecera dos árboles flanquean la fórmula de consagración D(iis) M(anibus); a continuación campo epigráfico y bajo él un caballo en marcha hacia la derecha (Rabanal y García, 2001, núm. 396, págs. 425-426, lám. XCV.3).

Varia

Antes de terminar este estudio conviene recordar algunas otras piezas importantes, como la estela de Crecente, Vigo, hoy en el Museo de Lugo, en la que se representa un matrimonio y dos hijos (Blázquez, 2003a, pág. 12, fig. 16). En el mismo Museo se conserva otra estela, procedente de Atán, en territorio de los lemavi, en la que se representan en el anverso dos figuras sedentes, vestidas con túnica, probablemente un matrimonio; en el reverso se figuraron dos jinetes con escudo oval, al trote hacia la izquierda; debajo de los jinetes marchan hacia la derecha una liebre y un cerdo o jabalí (Blázquez, 2003a, pág. 113, figs. 17, 18).

Resumen general

El número de estelas analizado en cada región es diferente, así pues en el análisis comparativo evidentemente se tiene en cuenta. Y también que los símbolos generalmente no se hallan aislados, sino en asociación con uno o varios. No hay una estandarización en cuanto a la asociación de símbolos, pero sí ciertas preferencias que señalamos en su lugar.

La Coruña

En las estelas de la provincia de La Coruña, la iconografía es sencilla, no hay elementos decorativos secundarios superfluos, ni artificios. Creciente lunar, once. La pauta es figurarlo con las puntas hacia arriba, hay una excepción, consistente en que el símbolo lunar se halla en sentido vertical. Suele decorar en solitario el frontón de la estela, pero no es canónico, aunque en otros registros pueda (o no) haber otros símbolos; y nunca en una estela hay más de un creciente, en cambio las rosetas, los círculos se prodigan más, pudiendo contabilizarse veintiuno, alrededor de un personaje, en la estela núm. 63, Mazarelos, Oza dos Río. Círculos, veinticuatro, que decoran dos estelas (veintiuno en una y tres en otra), en ambas acompañan, componiendo campos, a una figura. Rosetas, ocho, encontrándose en dos estelas (una hexapétala en una, y siete en otra —tres hexapétalas y cuatro pentapétalas—). Estrellas, una. Arquerías, once, se hallan en ocho estelas. Figuras humanas, una cabeza; cuatro personajes vestidos en tres estelas (uno de ellos con caballo); uno desnudo en otra. Plantas, dos racimos de uvas, suspendidos de sarmientos. Estelas antropomorfas, una.

Pontevedra

Como en las estelas de la provincia de La Coruña, no hay ningún componente decorativo innecesario, trivial.

Luna en cuarto creciente, diecinueve, en la posición más tradicional, con las puntas hacia arriba, excepto un ejemplar cuya posición es invertida. El creciente no suele en este territorio decorar en solitario el frontón, tiende a representarse en unión de un símbolo solar, que se adecua a la concavidad, como es el caso de las rosetas, o de los círculos simples o con cruz inscrita. Círculos, catorce, distribuidos en las estelas de la forma indicada: dos en una, tres en una y en las restantes uno en cada una; unos trazos torpes, a modo de rayos de sol, tendrían el mismo significado que los círculos. Rosetas con diverso número de pétalos, diez, en una estela dos. Ruedas de radios curvos, una. Arquerías, trece, distribuidas en nueve estelas de la siguiente manera: cuatro en una estela, dos en una estela y las siete restantes una en cada estela. Figuras humanas, tres bustos/cabezas, uno en hornacina, no usual en el noroeste; en cinco estelas figura un personaje, uno de ellos portando dos ollas; en tres estelas figura una pareja; en una estela un componente de la pareja lleva una jarra sobre la cabeza y en las manos un racimo de uvas, en una estela figuran tres personas. Plantas, un racimo de uvas. Estelas antropomorfas, dos. Viaje por mar a la ultratumba, una.

Galicia meridional y norte de Portugal

Tienen mayor riqueza en la representación, más preciosismo, incluso en la cantidad de símbolos asociados en una misma estela. Y en este aspecto se diferencian de las estelas de La Coruña y Pontevedra, por referirnos a la zona galaica, porque las del *Conventus Asturum* tienen otra noción compositiva y en cuanto a las vadinienses un concepto simbólico, en parte, diferente. Por citar algunos ejemplos, en este caso no

de vadinienses, la luna en una estela se halla en relación con dos círculos y dos estrellas, en otra con dos estrellas, en otra con una hoja de hiedra; y el sol es significado más a través de ruedas con numerosos y dinámicos radios curvos, que de rosetas de pétalos estáticos. Además, la luna en creciente no tiene tanto protagonismo como en las estelas de La Coruña y Pontevedra, mas sigue el mismo ritmo, en el sentido de hallarse predominantemente en el primer registro. A diferencia de las estelas de Pontevedra y La Coruña, en esta región hay algunos elementos vegetales, bien que escasos, hojas de hiedra y árboles. En general, los motivos simbólicos son los manejados en todas las estelas, con relativa excepción de las vadinienses, y animados por algún que otro rasgo decorativo sin carga simbólica. Luna en cuarto creciente, siete. Círculos, nueve, en seis estelas. Rosetas de varios pétalos, ocho, en cuatro estelas. Ruedas de radios curvos, veintidós. Estrellas, cinco, en una estela tres, en otra dos, asociadas a luna en creciente. Arquerías, trece, en once estelas. Figuras humanas, bustos/cabezas, uno. En dos estelas, sendos personajes, uno vestido y uno desnudo. Animales, dos, en dos estelas, en una un jabalí y en una un cáprido o cérvido. Hojas de hiedra, dos, asociadas con luna, en una estela, con círculo en una estela. Árboles, cinco, en una estela dos, flanqueando una rueda, y en una estela tres. Estelas antropomorfas, una.

Conventus Asturum

Hay diversidad en el concepto plástico, véase cómo las rosetas se adornan con mayor complicación; la hiedra y los arbolillos esquemáticos se muestran sobre todo en unión de las fórmulas de consagración, al principio o al final del texto epigráfico, de la luna en creciente, de animales, sobre todo caballos. Y en cuanto al contenido iconográfico, concretamente el de las estelas vadinienses de la zona sur, se despega del tradicional de las estelas manejadas, comprendiendo, en gran medida, iconografía vegetal y zoomorfa, sobresalen los caballos y como símbolo astral la luna en cuarto creciente, con unas características formales, en general, distintas a las de la figuración en estelas de otras regiones, puesto que casi cierra el círculo y en su concavidad suele fijarse la letra M, comienzo de la inscripción. M. A. Rabanal al describir este símbolo le atribuye el significado de torques (Rabanal y García, 2001, *passim).* Opinamos que pudieron efectivamente representar un torques, pero con la finalidad, por su cierta similitud, de asimilarlo al creciente. Luna en cuarto creciente veintisiete. Círculos, tres, uno contiene la luna en creciente y esta asociación sí se da en La Coruña y Pontevedra, pero exactamente en sentido contrario, el círculo descansa sobre la luna creciente; otro gran círculo contiene un rosetón, y finalmente en una tercera estela el frontón se halla decorado con series de círculos y cuartos de círculo concéntricos. Rosetas, treinta y ocho, en veinticinco estelas. Las rosetas a veces pueden constituir el único motivo, a veces se asocian con otros, componiendo un programa iconográfico, cuyo contenido completo no es posible definir; del total, hay asociación con la luna en nueve estelas, en ocasiones el creciente acoge la roseta en su concavidad; con árboles, en una estela; con hojas de hiedra, en tres estelas; con arquerías, en tres estelas. Ruedas de radios curvos quince, en doce estelas; la asociación con la luna creciente se halla en tres estelas y con arquerías en otras tres. Estrellas, nueve, en tres estelas; dos en conexión con la luna; tres se unen a tres hojas de hiedra, alrededor de la fórmula ritual D(iis) M(anibus); cuatro en asociación con un caballito. Arquerías, nueve. Figuras humanas, en esta zona, salvo en una estela, en la que se figura una mujer, no hay más representaciones.

Los animales están presentes en las estelas de territorio zoela y sobre todo en una gran parte de las estelas vadinienses de la zona entre las cabeceras de los ríos Bernesga, Torío, Curueño, Porma y Esla, discurriendo por praderas con arbolado, significadas mediante unas briznas de hierba y/o dos arbolillos, éstos en los extremos de la escena, no hay más figuración paisajística. Son los representados, además de veinte caballos, en veinte estelas; animales de monte: jabalí, cierva y cría, una estela; friso de dos cérvidos, una estela. Hojas de hiedra, treinta y seis, en dieciocho estelas. Árboles, treinta y uno, en diecisiete estelas.

Conclusión

La luna creciente en la zona meridional galaica y norte de Portugal se representa en menos estelas que en las regiones de La Coruña y Pontevedra y, en cambio, es más usual el símbolo solar a través de ruedas de radios curvos. Debe indicarse que en la primera zona hay mayor riqueza decorativa que en las dos últimas, incluyéndose, incluso, alguna que otra pincelada decorativa vacía de contenido, contrastando con la austeridad de las estelas de La Coruña y Pontevedra. Los círculos, independientes, sin asociación muy definida con otros símbolos, no existen en la iconografía funeraria del noroeste. Pero sí pueden estar asociados a unos u otros motivos, por ejemplo, en las provincias de La Coruña y Pontevedra el creciente aloja círculos, y al contrario, en el *Conventus Asturum* círculos envuelven creciente lunar. Las rosetas, con número variable de pétalos, son escasas en las provincias de La Coruña y Pontevedra. Y lo mismo las ruedas de radios curvos, en Pontevedra hay una, en La Coruña ninguna. En las restantes regiones en estudio hay una cierta cantidad, tanto de rosetas como de ruedas. El número de estrellas es bajo en todas las regiones. Las arquerías tienden a representarse a menudo y por regla general suelen hallarse en la zona inferior de la estela, aunque hay excepciones. Representaciones antropomorfas son escasas en todo el noroeste, el mayor número se halla en la provincia de Pontevedra, seguido de la de La Coruña, de la zona sur de Galicia y norte de Portugal, y finalmente del *Conventus Asturum*, en éste se halla una sola figura, femenina. La fauna no es representada ni en La Coruña ni en Pontevedra, si exceptuamos la montura de un caballero en una estela de La Coruña, y escasamente en la zona meridional galaica y norte de Portugal (dos estelas). Por el contrario, en las estelas vadinienses de la región sur destaca la representación muy naturalista, a pesar de la limitación de líneas, de caballos, al paso, al trote, al galope, y de vez en cuando con rasgos de atalaje; hay otros animales, los menos, de monte. En las provincias de La Coruña y Pontevedra, los únicos motivos vegetales son los racimos de uvas, pero ni siquiera numerosos. En La Coruña, dos racimos sirviendo de marco a un caballero. En Pontevedra, un racimo sujeto por una persona. Y dichos racimos no aparecen en las restantes zonas analizadas. Hojas de hiedra hay, muy limitadas en número, en la zona meridional galaica y norte de Portugal (dos ejemplares, uno en el interior de sol y uno en la concavidad del creciente). En el *Conventus Asturum* se prodigan más, es ésta la región que en sus estelas recoge mayor número de temas vegetales y animales, principalmente, repetimos, en las estelas vadinienses del sur, de tal modo que en ciertas estelas se figuran dos o tres, alrededor de la fórmula funeraria inicial, e incluso en una se hallan distribuidas por el texto cinco hojitas.

En cuanto a árboles, son cinco los que figuran en estelas de zona galaica meridional y norte de Portugal y hay un número alto en el *Conventus Asturum*, en las estelas

vadinienses del sur. El grafismo es siempre el mismo, un trazo vertical del que surgen otros cortos oblicuos, en un caso se figuró la raíz, han de exceptuarse las tres coníferas de la estela de Laias, Orense, más complejas, dentro invariablemente de la simplicidad gráfica. El número de estelas antropomorfas es mínimo. Una en La Coruña, dos en Pontevedra, una en el norte de Portugal y sur de Galicia.

Bibliografía

Acuña, F. *et al., La romanización de Galicia,* La Coruña, Ed. Sargadelos, 1976.

Baños, G., «Corpus de Inscricións Romanas de Galicia. II. Provincia de Pontevedra», en *Corpus de Inscricións Romanas de Galicia,* dir. G. Pereira, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991.

Blázquez, J. M., *Religiones, ritos y creencias funerarias de la Hispania Prerromana,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

— «Arte provincial de la Gallaecia romana. Hommages à Carl Deroux IV», *Archéologie et Histoire de l'Art, Religion,* Bruselas, Éditions Latomus, Collection Latomus, 277, 2003a, págs. 1-15.

— *Estela hispano-romana con águila. Urbs Aeterna,* Pamplona, EUNASA, 2003b.

— «La creencia en la ultratumba en la Hispania romana a través de sus monumentos», en *El Más Allá,* ed. M. L. Sánchez León, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Caixa de Balears, 2004.

Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains,* París, Librairie Orientale Paul Gautier, 1966.

Díaz de Velasco, F., *Los caminos de la muerte,* Madrid, Trotta, 1995.

Dunbabin, K. M. D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, Clarendon Press, 1978.

García y Bellido, A., «Las más bellas estelas geométricas hispano-romanas de tradición céltica», en *Hommages à Albert Grenier,* Bruselas, Éditions Latomus, 1962, vol. II, págs. 729-780.

Lancha, J., *Mosaïque et culture dans l'Occident Romaine (Ier-IVe s.),* Roma, L'Erma de Bretsneider, 1977.

Mayer, M., *Religio deorum,* Sabadell, Ausa, 1983.

Pereira, G., «Corpus de Inscricións Romanas de Galicia. I. Provincia de A Coruña», en *Corpus de Inscricións Romanas* de Galicia, dir. G. Pereira, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991.

Rabanal, M. A. y García, S. M., *Epigrafía romana de la provincia de León: revisión y actualización,* León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2001.

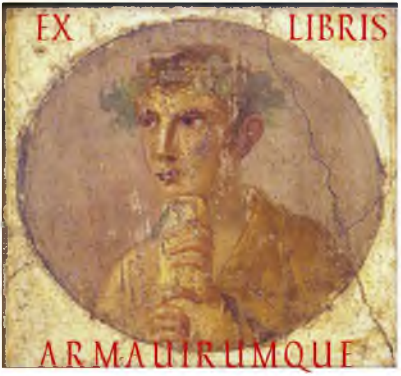
Rodríguez Colmenero, A., *Aquae Flaviae. I. Fontes Epigráficas da Gallaecia Meridional Interior,* Chaves, Cámara Municipal, 1997.

Sastre, I., *Onomástica y relaciones políticas en la epigrafía del Conventus Asturum durante el Alto Imperio,* Madrid, Biblioteca de Historia (Anejos de AEspA, XXV), 2002.

Tranoy, A., *La Galice romaine. Recherches sur le nord-ouest de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité,* París, Centre Pierre Paris, 1981.

Vaquerizo, D. (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano,* Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000.

Tercera parte



CAPÍTULO XX

Tolerancia e intolerancia religiosas en las cartas de Jerónimo

En las cartas de Jerónimo[1], que tan bien describen la sociedad contemporánea, se encuentra abundante material sobre la tolerancia e intolerancia religiosas, de uno de los principales escritores cristianos de finales de la Antigüedad, que ha influido poderosamente en el cristianismo occidental hasta el día de hoy.

Se trata brevemente en este trabajo de varios aspectos de la intolerancia religiosa en Jerónimo, sobre todo ante varias herejías en general, y particularmente contra el arrianismo, contra el apolinarismo, contra Orígenes y contra Pelagio. Sin embargo, hay tolerancia total ante la situación de los obispos. Muchos de los cuales llevaban una vida nada evangélica. Al final, se alude a la postura de Jerónimo ante el paganismo.

INTOLERANCIA DE JERÓNIMO ANTE EL ARRIANISMO

En la carta 15.4, escrita al obispo de Roma, Dámaso, cuando Jerónimo se encontraba ya viviendo en el Oriente, califica el arrianismo de aberración grande de la fe, condena seguida por Roma, que Jerónimo conocía muy bien por haber residido en la antigua capital del Imperio, con Dámaso como obispo de la ciudad. En esta frase rechaza sin miramiento el escritor la doctrina arriana[2]. Esta carta se escribió en 376-377. Un año antes, 375-376, en carta 7.5, dirigida a Cromacio, fundador de una comunidad eclesiástica en Aquileya, a Larino, archidiácono, y a Eusebio, llama a la herejía arriana vieja ponzoña, y celebra que por obra de los tres se haya desterrado de la ciudad el arrianismo. En la carta 84, fechada en el año 399, enviada a Pan-

[1] J. M. Blázquez, *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*, Madrid, 1998, págs. 166-217. En general, J. N. D. Kelly, *Jerome, His Life, Writings and Controversies*, Londres, 1975; H. R. Drobner, *Patrologia*, Casale Monferrato, 2002, págs. 463-466, con bibliografía sobre las cartas; C. Moreschini y E. Norelli, *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, II. *Dal concilio di Nicea agli inizi del medioevo*, Brescia, 1996, págs. 414-445.

[2] Ch. Pietri, *La nascità di una cristianità (250-430)*, Città di Castello, 2000, págs. 248-280, 369-380; R. P. C. Hanson, *The Search for Christian Doctrine of God. The Arrian Controversy 318-381 A. D.*, Edimburgo, 1988; M. Simonetti, *La crisi arriana nel IV secolo*, Roma, 1965; R. Williams, *Arrians. Heresy and Tradition*, Londres, 1987.

maquio, ilustre aristócrata romano[3] y compañero de estudios de Jerónimo con el que estuvo muy relacionado, y a Océano, recuerda que el Concilio de Nicea, celebrado en 325, condenó a Arrio, puesta la condena en boca de otros. Jerónimo puntualiza que el arrianismo está apoyado por el poder político, como escribe en la carta 6.1, dirigida a Dámaso, de fecha incierta. En la carta 60.15, añade que uno de los grandes apoyos de la herejía arriana fue Constancio, al que hay que añadir Valente. En la carta 133.3, mandada a Ctesifonte, escribe que nadie ignora que Eusebio de Cesarea fue arriano, al que Jerónimo, en la citada carta 84.2, califica de defensor descarado de la impiedad arriana. En realidad, Jerónimo no menciona en sus cartas frecuentemente el arrianismo, pero es totalmente intransigente con él. Para Jerónimo (84.4), Orígenes[4] fue la fuente de Arrio. Eusebio escribió 6 libros en defensa del gran alejandrino y demostró que fue arriano, mientras Pánfilo[5], otro apologista de Orígenes, defiende que fue católico (84.11). Los capadocios fueron totalmente favorables a Orígenes[6].

Intolerancia contra la herejía del apolinarismo

Jerónimo en sus cartas, también, se muestra intolerante con ciertos aspectos del apolinarismo[7], del que señala el monje de Belén los errores. En la ya mencionada carta 84.3, enviada a Panmaquio y a Océano, recuerda que en Antioquía oyó con frecuencia a Apolinar de Laodicea, que cultivó su amistad, que le instruyó en las Sagradas Escrituras, pero que jamás aceptó su discutible doctrina sobre la inteligencia de Cristo. Jerónimo, pues, reconoce su amistad con Apolinar y que le adoctrinó en la interpretación de las Sagradas Escrituras. Se muestra, por lo tanto, tolerante con este escritor cristiano, pero rechaza su doctrina en un punto concreto[8].

Tolerancia e intolerancia religiosas ante las herejías

Jerónimo fue totalmente intolerante ante las herejías. El criterio seguido por Jerónimo en la lectura de las obras de los escritores eclesiásticos cristianos herejes lo expone Agustín en carta a Jerónimo, datada en 398 o 399 (67.9), en la que recomienda al monje de Belén que le indique los puntos en los que han de leerse las obras de los herejes con cautela. El criterio de Jerónimo y de Agustín, en el caso concreto de Orígenes, era aprobar y alabar lo verdadero y recto que se encuentra en los escritos ecle-

[3] A. H. M. Jones, J. K. Martindale y J. Morris, *Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge, 1971, pág. 663.

[4] C. Moreschini y E. Norelli, *Storia della letteratura cristiana greca e latina*, I. *Da Paolo all età costantiniana*, Brescia, 1995, págs. 385-431; P. Nautin, *Origène. Sa vie et son œuvre*, París, 1977; J. Danielou, *Orígenes*, Buenos Aires, 1958; H. Crouzel, *Origène et Plotin. Comparaisons doctrinales*, París, 1992; *id., Orígenes. Un teólogo controvertido*, Madrid, 1998; A. Monaci, *Origene. Dizzionario. La cultura. Il pensiero. Le opere*, Roma, 2000.

[5] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, I, págs. 430-431; *id., op. cit.*, II, págs. 129-130; E. Jussol, *Philocalia. Sur le libre arbitre*, París, 1976.

[6] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, I, págs. 442-443 *y passim*.

[7] Ch. Pietri, *op. cit*, págs. 361-364; E. Muchlend, *Apollinaris von Laodicea*, Gotinga, 1969; C. Kanengiesser, «Une nouve interprétation de la christologie d'Apollinaire», *RSR*, 59, 1971, págs. 27-36.

[8] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, II.I, pág. 107.

siásticos, al igual que en cualquier otro escritor, y reprobar y tachar lo falso y torcido. Jerónimo había omitido los nombres de algunos herejes y le pregunta Agustín qué criterio ha seguido. Jerónimo no ha añadido, al nombrar a los herejes, los puntos en que los condena la autoridad católica. Este criterio de intolerancia religiosa es perfectamente aceptable. Jerónimo aceptó los juicios que sobre los herejes dieron Teófilo, patriarca de Alejandría, en carta a los obispos de Egipto, y en la carta de Epifanio de Salamina, dirigida a Juan de Jerusalén, ambas incorporadas al epistolario de Jerónimo.

La carta del patriarca de Alejandría Teófilo, fechada en el año 400 (88), califica de tortuosas todas las herejías. Se afirma en ella que los herejes defienden con más tenacidad sus ideas que los ortodoxos las suyas. Todas suponen un doble mal: malicia e ignorancia, y prefieren el mal al bien, como escribe Teófilo a los obispos de Egipto en 402 (98.19), teoría que Jerónimo aceptó, sin duda, al igual que aquella en la que no pueden recibir los misterios de las Escrituras, que contradicen los dogmas divinos de la Iglesia (98.3). También admitió el pensamiento de Epifanio de Chipre en carta a Juan de Jerusalén, datada en 394, de que los herejes citan las Sagradas Escrituras, pero deforman su sentido (51.4), y concretamente menciona el mayor escritor especialista en herejías a los maniqueos y gnósticos, a los ebionitas, a los seguidores de Marción, y otras herejías en número de 80.

El criterio de Jerónimo en lo referente a la tolerancia e intolerancia religiosas ante los herejes, y concretamente ante Orígenes, ha quedado, pues, bien claro en la citada carta de Agustín a Jerónimo. Queda remachado en otra carta (63.2), de la misma fecha, enviada a Tranquilino, personaje desconocido, de Roma, que había informado al monje de Belén de que los origenistas y antiorigenistas en Roma eran numerosos, y le pedía el criterio sobre la lectura de los herejes. Jerónimo contesta que él es partidario de leerlos, aceptando lo bueno y rechazando lo malo, como se hace con Tertuliano, con Novato, con Arnobio, con Apolinar y con otros. No hay que aceptar todo el pensamiento de Orígenes, puntualiza, por razón de su erudición, ni por el error de sus tesis, ni rechazar los comentarios útiles a las Sagradas Escrituras. El problema estribaba en que en el siglo IV el concepto de herejía estaba sometido a grandes discusiones. La interpretación del dogma era muy fluida. No se había fijado aún.

Rechazo a Novaciano

Jerónimo es totalmente intolerante ante las doctrinas de Novaciano[9], con Hipólito[10], los dos mayores teólogos de Roma. En carta dirigida a Pablo de Concordia, datada entre los años 375-376 (10.3), escribe: «Deseo, igualmente, las cartas de Novaciano; así, conocido el veneno de un hombre cismático, beberemos con más gusto el antídoto del santo mártir Cipriano.» Novaciano tuvo un fuerte influjo en la Iglesia hispana, que no le tuvo por hereje[11].

[9] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, I, págs. 544-548 y *passim*.

[10] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, I, págs. 338-356 y *passim*.

[11] M. Sotomayor, *Historia de la Iglesia en España I. La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII)*. Madrid, 1979, pág. 231.

Intolerancia ante Pelagio

Llama la atención que en las cartas de Jerónimo no se mencione ni una sola vez el pelagianismo. Sí en una carta de Agustín a Optato (144.20), en la que exhorta a que sea barrida de las Iglesias la herejía perniciosísima pelagiana, cuando Jerónimo había expresado un juicio demoledor sobre el monje, producto, sin duda, de la envidia y de los celos por dedicarse el irlandés, también, al ascetismo y llegar a Roma cuando él tuvo que huir al Oriente.

Pelagio encontró un defensor en un obispo, Juliano de Eclano, uno de los más cultos y de mayor celo apostólico del momento, opositor de Agustín[12], al que acusó de maniqueísmo en sus doctrinas sobre el matrimonio y sobre los hijos. Refutó las ideas agustinianas sobre el pecado original. Sostuvo que el deseo carnal de los esposos no es pecaminoso. El matrimonio es un bien y los nacidos eran inocentes. Las ideas de Agustín sobre la gracia, la concupiscencia y el pecado original estuvieron influidas por el maniqueísmo.

Jerónimo conocía bien a Pelagio, que estuvo en Oriente.

Intolerancia ante el maniqueísmo

Jerónimo fue totalmente intolerante ante el maniqueísmo, al que califica de secta impura, en carta a Eustaquio (22.38), y dice que las vírgenes de esta secta y de otros herejes son rameras. Les acusa de condenar el matrimonio, al igual que Manes, Marción y Taciano, en su carta apologética dirigida a su íntimo amigo Panmaquio (49.2), también de considerar falsas casi todas las Escrituras Sagradas (116.6), pero esto se lee en una carta de Agustín a Jerónimo escrita en 404-405. Jerónimo pensaba lo mismo, muy seguramente, y que Manes afirma que sus elegidos, que carecen de todo pecado, y, con sólo que no quieran, no puedan pecar, ya que han subido a cimas tan altas de las virtudes, que juegan con las obras de la carne (133.3), opinión recogida en carta a Ctesifonte.

Intolerancia ante Prisciliano

En las cartas, Jerónimo se refiere dos veces a Prisciliano. Una de ellas procede de Agustín. La opinión de Jerónimo debía ser la misma que la de su amigo, el obispo de Hipona, con el que se carteaba. Agustín en carta sobre el origen del alma (131.7), le escribe que los priscilianistas inventan blasfemias, no muy diferentes de las de los maniqueos. En la citada carta dirigida a Ctesifonte (133.3) llama a Prisciliano en Hispania retoño de Manes, por su torpeza. Sus discípulos lo aman muchísimo, y, atribuyéndose la palabra de perfección y de ciencia, se cierran a solas con mujercillas y entre el coito y los abrazos, les cantan una y otra vez los versos virgilianos *(Georg.*, 2.325-2.328). Éstos participaban, también, de la herejía gnóstica de Basílides. Por lo que

[12] C. Petri, *Storia del cristianesimo*, 2, págs. 443-452; C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, II.2, págs. 452-458, 557-566.

también, vosotros afirmáis que quienes no tienen conocimiento de la ley no pueden evitar los pecados. ¿Para qué hablar de Prisciliano, que fue condenado por la espada secular y por la autoridad de todo el orbe? Lo que escribe Jerónimo sobre Prisciliano es un bulo, de los muchos que corrían entre eclesiásticos. Después del libro de Goosen[13] no hay posibilidad de tener a Prisciliano por hereje. Jerónimo engañado sobre la personalidad de Prisciliano, era intolerante con él.

Intolerancia contra los montanistas

Con el movimiento que sacudió a la Iglesia, partiendo de Frigia hacia el año 160, es Jerónimo intolerante. Es interesante señalar que esta doctrina se predicaba en Roma a finales del siglo IV, como prueba la carta dirigida a Marcela (41.4). Sobre Montano[14] escribe Jerónimo que

> como por estos dos intentos (Moisés y Cristo), Dios no pudo salvar al mundo, descendió finalmente por medio del Espíritu Santo, sobre Montano. A Prisca y a Maximilia las llama mujeres locas. Un castrado y semihombre, como Montano, había tenido aquella plenitud que no tuvo Pablo (1 Cor. 13.9). Todo esto no necesita reputación. Haber mentado su perfidia, es haberla vencido. Ni es tampoco menester que la brevedad de una carta echa por tierra uno por uno los delirios que profieren.

En la citada carta a Marcela (41.34) recoge Jerónimo sus principales doctrinas. Siguiendo las doctrinas de Sabelio, meten a la Trinidad en las estrecheces de una sola persona. Nosotros, si no apetecemos las segundas nupcias, por los menos, las toleramos, como quiera que el apóstol manda que las viudas jóvenes se casen. Ellos hasta tal punto tienen por pecaminosa la reiteración del matrimonio, que todo el que tal hace es tenido por adúltero. Nosotros ayunamos una sola cuaresma, según la tradición de los apóstoles, en que está de acuerdo todo el orbe de la tierra; ellos celebran tres cuaresmas al año, como si hubieran padecido tres salvadores. Y no es que no sea lícito ayunar durante todo el año, excepto el tiempo de Pentecostés; pero una cosa es ofrecer un don por obligación, otra voluntariamente.

Entre nosotros, los obispos ocupan el lugar de los apóstoles; entre ellos, el obispo es el tercero. Tienen por primeros a sus patriarcas oriundos de Papusa de Frigia; por segundos a los que llaman «koinwnouv» o «comulgantes». Y así los obispos vienen a parar al tercer grado, es decir, casi al último. Como si su religión hubiera de ganar en grandiosidad porque lo que entre nosotros es lo primero entre ellos es lo último. Ellos, casi por cada pecado, cierran las puertas de la Iglesia; nosotros leemos diariamente. Pero ellos son rígidos, y no es que no cometan pecados peores; no, la diferencia entre nosotros y ellos está en que ellos, como justos, se avergüenzan de confesar sus pecados; pero nosotros, al hacer penitencias, obtenemos más fácilmente el perdón.

---

[13] A. B. J. M. Goosen, *Achtergronden von Priscillianus christelyke Asesse*, 1976; J. M. Blázquez, *Religiones en la España Antigua*, Madrid, 1991, págs. 375-442; H. Chadwick, *Priscilian of Avila*, Oxford, 1976; L. Fontaine, «Panorama espiritual del Occidente peninsular en los siglos IV y V», *Primera reunión gallega de estudios clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, págs. 185-209; A. Orbe, «Doctrina trinitaria del anónimo priscilianista *De Trinitate fidei catholicae*», *Gregorianum*, 49, 1968, págs. 510-562.

[14] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, I, págs. 279-281.

Paso por alto los misterios abominables que les atribuyen de acusar que un niño de pecho, de sobrevivir, será tenido por mártir. Prefiero no creer lo inicuo. Tengamos por falso todo lo que significa sangre.

El montanismo era un movimiento arcaizante y ascético. De ahí la importancia dada a las profetisas que desempeñaron un papel importante en la Iglesia primitiva. En el Nuevo Testamento se menciona a las cuatro hijas de Felipe, al profeta Agalo, y Pablo (2 Cor. 12.4-11) coloca a los profetas entre los apóstoles y doctores, como puntualiza Jerónimo, pero no se aceptan los que no concuerdan con la autoridad de las Escrituras, tanto antigua, como nueva. El lugar que ocupan los obispos en la comunidad montanista podía ser un rasgo arcaizante. Obispos con el poder que tiene un obispo en la actualidad no son anteriores a la *Didascalia Siriaca,* obra redactada en la primera mitad del siglo III[15]. El primer monoobispo, un obispo en cada comunidad, no se conoce antes del año 177, mártires de Lyon. Al frente de la comunidad de Roma durante el siglo II había un colegio de presbíteros, citados en el año 155 por Justino en su *I Apologia* (65.3) en la celebración de la eucaristía, y otras dos veces al describir la liturgia dominical *(I Apol.,* 67.4-5). El presidente no puede ser otra cosa que un presbítero de un colegio de presbíteros. Ignacio, cuyas cartas son apócrifas y del paso del siglo II al III, en la carta a los de Magnesia (6.1), menciona la presidencia del obispo, y a los ancianos, que representan el colegio de los Apóstoles, y en la carta a los efesios (4) vuelve a citar el colegio de los ancianos con su obispo. Los ancianos son los presbíteros. Ignacio, en su carta a los romanos, no menciona obispo alguno.

Marción, en el año 140, fue a Roma, y se presentó a los presbíteros, según Tertuliano *(Adv. Marc.,* IV.4.3; *Prax.,* 30). Su carta, dirigida a los jefes de la Iglesia de Roma, que eran los presbíteros, se ha perdido. Las fuentes se refieren siempre a organismos colegiados, así como el autor del *Pastor* de Hermas, que cita (XI.2.6), o los dirigentes de la Iglesia; a los gobernantes de la Iglesia (III.9.7). Para Hermas (VII.4.2.3; III.1.8), a mitad del siglo II, los presbíteros ocupan los primeros puestos y son la cabeza de la Iglesia. Uno de los presbíteros asume la presidencia, que otros presbíteros le disputan frecuentemente (VIII.9.7-10; VIII.7.4-6). Para Hermas, no hay episcopado en Roma. Los presbíteros actuaban colegiadamente en Roma[16].

La mejor defensa de los montanistas es Tertuliano[17], uno de los grandes colosos del cristianismo primitivo, teólogo de primera fila, escritor cultísimo y excelente jurista, que de edad avanzada se pasó al montanismo. Si hubiera barruntado algún error dogmático o moral, no hubiera dado este paso. Posiblemente, la corrupción del clero de Cartago, que él fustiga sin piedad en su obra *De virginibus velandis,* le obligó a dar este paso. Las acusaciones a Montano y a sus discípulos serían calumnias sin fundamento. El obispo de Roma reconoció los dones proféticos de Montano, de Prisca y de Maximilia (Tert., *Adv. Prax.,* 1). En la Iglesia primitiva, las calumnias y los ataques personales estaban a la orden del día. Celso *(Contra Cels.,* III.65) ya afirmó hacia el año 177 que no hay fieras más feroces que unos cristianos contra otros cuando no son perseguidos. El panorama que pinta Eusebio de Cesarea *(HE,* VIII.1.7) entre los obispos en este sentido, es verdaderamente esca-

[15] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.,* I, págs. 197-199; A. Vööbus, *The Didascalia Apostolorum in Syria,* Lovaina, 1978.

[16] V. Saxer, *Histoire du chritianisme,* I, págs. 408-409.

[17] C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.,* I, págs. 473-507.

lofriante. Pablo de Samosata fue también diariamente atacado, seguramente sin fundamento[18]. Juan Crisóstomo lo fue por Epifanio, por Teófilo y por Cirilo, etc.

Tolerancia ante Dámaso

Jerónimo a diferencia de Orígenes en sus cartas no ataca a los obispos de su tiempo. Señala las cualidades que deben adornar la persona del obispo, siguiendo a Pablo (1 Tim., 3.2-3), en carta al monje Heliodoro, fechada en 376-377 (14.8). Debe ser maestro de la iglesia de Cristo (112.15), en carta a Agustín de 404. Jerónimo mantuvo unas excelentes relaciones con Dámaso, del que fue secretario en Roma, al que le envió las cartas 15-16, 18A, B; 20-21 y 36, recibiendo de él la 19. Según Basilio de Cesarea (*Ep.*, 123.9), Dámaso[19] era «soberbio, altanero, insolente, que quiere ignorar la verdad». En Roma tuvo muchos enemigos por su comportamiento. Se le acusaba de asesino, de chulo de damas y de llevar una vida indigna de un representante de la divinidad (Amm. Marc., XXVII.3.11-15).

Jerónimo no defendió a su protector de los frecuentes ataques que recibió.

Intolerancia de Jerónimo con el paganismo

Jerónimo rechazó el paganismo, pero este rechazo no se encuentra en sus cartas[20].

La intolerancia religiosa fue muy perjudicial para la Iglesia primitiva, que continuamente se enzarzó en luchas. En Jerónimo, estas luchas fueron feroces.

---

[18] R. Teja, *Cristianismo primitivo en la sociedad romana*, Madrid, 1990, págs. 124-131; Ch. Petri, *op. cit.*, 2, *passim*.

[19] R. Teja, *op. cit.*, págs. 185-192; Ch. Petri, *op. cit.*, 2, págs. 356-366, 375-378, 400-402; C. Moreschini y E. Norelli, *op. cit.*, II.I, págs. 461-462.

[20] Sobre este tema, véase R. Teja, «Tolerancia e intolerancia entre paganos y cristianos en la Antigüedad tardía», en E. Suárez (coord.), *Conflictos religiosos: pasado y presente*, Valladolid, 2002, págs. 17-26.

CAPÍTULO XXI

La violencia religiosa originada por las decisiones del Concilio de Calcedonia (451) en los monjes del Oriente

El Concilio de Calcedonia, convocado por el emperador Marciano para que fuera el Concilio definitivo sobre la naturaleza de Jesús, al igual que el de Nicea, celebrado en 325 por Constantino, contra Arrio, que defendía que Jesús era un puro hombre, sólo sirvió para que estallara una feroz violencia religiosa que duró varios siglos. Este trabajo tan sólo se fija en la violencia religiosa originada por este concilio ecuménico en el monacato oriental[1]. Es bien sabido que reunió a más de 600 participantes. En ambos concilios —Calcedonia y Nicea—, los emperadores pretendían, como afirma P. Brown[2], lograr el consentimiento entre la cristiandad o una fórmula capaz de resolver una querella ásperamente debatida, cual era hasta qué punto se había acercado la divinidad al hombre en la persona de Jesucristo. Señala este autor que los cristianos del siglo V sentían que se encontraban en un terreno nuevo y excitante. El antiguo modelo del Universo no les valía. Este modelo subrayaba el abismo que separaba los elementos más altos de los más bajos del Universo. Ofrecía al hombre una mirada vertical hacia lo alto de la jerarquía de seres espirituales, siempre más elevados, que ascendía hasta alcanzar un Dios lejano. La encarnación de Dios en Jesucristo llevaba el cetro de este Universo en sentido descendente, arruinando totalmente el viejo modelo del Universo. A los pensadores cristianos interesaba comprender el modo único en que lo más alto se había unido con lo más bajo en la persona de Cristo, que no era el mensajero de Dios ni el gobernador en nombre de un Dios lejano. Esta última concepción prevaleció durante todo el siglo IV. La vida de Jesús en la tierra era la presencia de Dios en la tierra.

En el año 451, el emperador Marciano convocó el Concilio de Calcedonia. El emperador se inclinó por la carta doctrinal del obispo de Roma, León, llamado el *Tomo*, que era para los teólogos latinos una exposición de la fe. La fórmula de Calcedonia es la siguiente:

---

[1] Se maneja la edición de A. J. Festugière, *Les moines d'Orient. I-V*, París, 1961-1963. Sobre el Concilio de Calcedonia, véase P. Maravall, «Il Concilio di Calcedonia», en L. Petrie (ed.), *Le chiese d'Oriente e d'Occidente (432-610)*, Roma-Bari, 2002, págs. 93-153; Ch. Fraisse-Coué, en L. Petrie (ed.), *op. cit.*, págs. 154-172; M. Sotomayor y J. Fernández Ubiña (coords.), *Historia del cristianismo. I. El Mundo Antiguo*, Madrid-Granada, 2005, págs. 615-618.

[2] P. Brown, *La nascita dell'Europa cristiana*, Roma-Bari, 2004, págs. 91-92.

> Siguiendo a los santos Padres, y todos de común acuerdo, enseñamos que hay que confesar a nuestro señor Jesucristo uno solo y el mismo Hijo, perfecto él mismo en la divinidad y perfecto él mismo en la humanidad, Dios verdadero y hombre verdadero, el mismo con alma racional y cuerpo, el mismo consustancial al Padre en la divinidad, y consustancial a nosotros en la humanidad, semejante a nosotros en todo, menos en el pecado; engendrado del Padre antes de los siglos en la divinidad; [engendrado] él mismo de María Virgen, madre de Dios, en la humanidad al final de los días, por nosotros y por nuestra salvación; uno solo y él mismo Cristo Hijo, señor unigénito, reconocido en dos naturalezas sin confusión, sin cambio, sin división, sin separación; sin que, de ninguna manera, la diferencia de las naturalezas desaparezca por la unión, sino al contrario, permanece la propiedad de cada naturaleza y concurren ambas en una sola persona y una sola hipóstasis; no dividido ni separado en dos personas, sino uno y él mismo Hijo unigénito Dios, Verbo, Señor Jesucristo, como antes los profetas y el mismo Jesucristo nos enseñaron sobre él y el símbolo de nuestros padres nos ha transmitido.

Los opositores a la doctrina expresada por el obispo de Roma insistían en que, en Cristo, lo divino y lo humano se habían unido de tal manera, que la persona de Cristo se había transformado en la divina. En Alejandría se creía que desde que Cristo había descendido entre los hombres, era más sencillo dirigirse directamente a Él. Se le podía invocar en todas las cosas terrenas.

En Siria, en Egipto y en otros muchos lugares, el Concilio de Calcedonia fue la gran preocupación. La disputa teológica afectó sólo al Oriente.

En la *Vida de Eutimio* (41.2-45.1) habla el biógrafo de la convocatoria del Concilio de Calcedonia, en el que participaron casi todos los obispos de la tierra, a causa de las doctrinas nuevas propuestas en Éfeso dos años antes, en 494, por Dioscoro de Alejandría (444-451)[3], que, con Cirilo de Alejandría (370/380-444), eran los dos grandes patriarcas de Alejandría. Los asistentes al concilio excluyeron de las listas episcopales a Dioscoro con otros herejes, y expusieron la definición de la fe. A este concilio asistieron los discípulos de Eutimio[4]: Esteban, obispo de Iamnia, y Juan, obispo de los sarracenos. Estos dos obispos comunicaron la definición de la fe, expuesta y proclamada por el concilio. Eutimio los recibió y, leída la profesión de fe, la aceptó. Corrió la noticia de que Eutimio había aceptado la definición de la fe proclamada en Calcedonia. Todos los monjes la hubieran aceptado, si no lo hubiera impedido Teodosio (452-453), monje en cuanto al hábito, pero de hecho, precursor del Anticristo, como le califica el biógrafo de Eutimio, calificación que indica claramente que el biógrafo, como Eutimio, era seguidor del credo de Calcedonia, pero que había otros monjes que se oponían. Teodosio llegó a Palestina. Arrastró a la Augusta Eudocia, que se encontraba allí, y corrompió a todos los monjes, acusando a grandes gritos al Concilio de Calcedonia de haber cambiado completamente la fe ortodoxa y sancionado la doctrina de Nestorio. Desde el primer momento hubo, pues, monjes seguidores y oponentes a la definición de Calcedonia. Un monje arrastró a la Augusta Eudocia a la fe opuesta a Calcedonia. La oposición se llevó desde el primer momento con gran violencia religiosa, pues hubo varios asesinatos. Teodosio se apoderó de una manera violenta de la sede patriarcal de Jerusalén. Luchó contra los santos cánones. Ordenó a muchos obispos mientras éstos aún se encontraban en el Concilio de Calcedonia, sin duda para ganar tiempo y contar con seguidores que apo-

[3] M. Simonetti, en A. di Berardino (coord.), *Patrología. V. Dal Concilio di Calcedonia (451) a Giovanni Damasceno*, Ginebra, 2001, págs. 36-37, 350-355, 561-562 y *passim*.

[4] M. Simonetti, *op. cit*, págs. 292-293.

yaran su causa, es decir, que se opusieran al credo de Calcedonia. Asesinó a muchos, sin duda oponentes, luchó incansablemente. Se adueñó de todo durante veinte meses. Es decir, estalló una encarnizada lucha por un motivo religioso, llegándose al derramamiento de sangre. El encontronazo se llevó, pues, con gran dureza por ambas partes. El éxito de Teodosio fue enorme, pues le siguieron los habitantes de Jerusalén y los monjes del desierto en su apostasía. Tan sólo Eutimio, de todos los monjes del desierto, se negó a entrar en comunión con Teodosio. Los oponentes a la fe de Calcedonia fueron muchos desde el primer momento, tanto entre el pueblo como entre los monjes. A Teodosio le interesaba contar con Eutimio, debido a la gran veneración que despertaba le llamó, pero Eutimio se negó a ir a visitarle. Teodosio le envió los dos archimandritas de los monjes, Elpidio, discípulo y sucesor de Passarión, y Gerontio, que acompañó a Melania la Joven[5], que fue su biógrafo y que toda su vida fue un monofisita empedernido. Teodosio solicitó que Eutimio se le uniera. Cuando los enusanos llegaron a visitarle y comenzaron a hacer su encargo, Eutimio les respondió: «Lejos de mí —les dijo— el unirme a los asesinatos de Teodosio o dejarme arrastrar a sus falsas doctrinas.» En efecto, la lucha fue tan violenta que hubo incluso hasta asesinatos. Elpidio y Gerontio le respondieron:

> ¿Es, pues, necesario, asociarnos a los errores de Nestorio, a estos errores que por la fórmula en dos naturalezas, el Concilio reunido en Calcedonia ha sancionado? ¿En qué párrafo de las Sagradas Escrituras o dónde se ha recibido por la tradición de alguno de los santos Padres, que Cristo se ha manifestado en dos naturalezas, que es lo que el Concilio ha precisamente afirmado?

Al concilio ecuménico no se le concedía ningún poder para definir el dogma. Eutimio les respondió: «No he leído al detalle todo lo que el Concilio ha examinado y decidido, mas en lo referente a la definición que ha hecho, nada hay que pueda calificar de falsa doctrina.» Eutimio se apoyó para defender su postura en que era necesario, según la doctrina aprobada en Nicea, en Constantinopla y en Éfeso contra Nestorio. Siguió una exposición de lo acordado en Calcedonia. Oída esta respuesta, Elpidio se dio por convencido y afirmó que lo que había defendido Eutimio era correcto y piadoso; Gerontio, al contrario, no se dejó convencer. Sin llegar a un acuerdo, los dos abandonaron. Teodosio se hizo el dueño absoluto de todos los asuntos de Palestina, puso todo su cuidado, usando palabras más persuasivas en apagar esta última centella de piedad (Eutimio), que era la única que quedaba en el desierto. No renunció a sus maniobras seductoras y continuó enviando a muchos, esforzándose en persuadirle. Eutimio, vista la enorme imprudencia de Teodosio, después de recomendar a los monjes no entrar en comunión con la apostasía, se retiró a lo profundo del desierto. Muchos anacoretas le siguieron. Desde el primer momento, la doctrina de Calcedonia encontró opositores, y los monjes anduvieron dando bandazos. Algunos se opusieron y contaron con seguidores laicos y con monjes. Algún monje de prestigio, como Eutimio, logró arrastrar a otros muchos monjes a la ortodoxia. La lucha fue enconada.

Se conocen otros casos concretos de violencia. Gerasimo era un anacoreta procedente de Licia. Se hizo monje. Sostuvo luchas heroicas contra los demonios y con-

[5] E. A. Clark, *The Life of Melania the Younger*, Nueva York, 1984; A. Giardina, «Melania la Santa», en A. Fraschetti (ed.), *Roma al femminile*, Roma, 1994, págs. 259-285; J. M. Blázquez, *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*, Madrid, 1998, págs. 277-284, 288-344, 366-413; P. Maravall, «La política religiosa di Giustiniano...», págs. 382-406; A. di Berardino, *op. cit., passim.*

tra las tentaciones de la lujuria. Abandonó su país y se retiró al desierto próximo al Jordán. Al igual que otros anacoretas, se dejó seducir por las doctrinas de Teodosio. Habiendo oído hablar por casi todos los anacoretas de la gracia de Eutimio, fue a verle a Rouba y, habiendo permanecido mucho tiempo en su compañía, se adhirió a la definición tomada en el Concilio de Calcedonia y se separó de la comunión de Teodosio y de otros anacoretas: Pedro, llamado Gournites, Marcos, Iorillón y Silvano.

Eutimio permaneció hasta que Teodosio fue arrojado de allí. Esta narración, recogida en la *Vida de Eutimio,* confirma el gran éxito que tuvo entre los anacoretas la opinión de Calcedonia, y los cambios de creencias de muchos de ellos.

El problema del monofisismo alcanzó a la misma emperatriz Eudocia (47.5-49.20). De él también habla la *Vida de Eutimio.* La emperatriz se dejó convencer por Teodosio y se separó de la comunión católica. Puso todo su celo en apoyar y ayudar a los monofisitas —todos los monjes de Jerusalén y del desierto que eran monofisitas—, y combatió a los ortodoxos, aunque Teodosio había sido arrojado y Juvenal recibió su sede episcopal el 8 de enero de 454. La apostasía de la emperatriz arrastró a todos los monjes de Jerusalén. La emperatriz, habiendo recibido cartas de su hermano Valeno y del yerno de su hija, Olybrio, el emperador Valentiniano III, asesinado en Roma en marzo de 455, prometió separarse de la comunión de los seguidores de Eutiques y volar a la fe de la Iglesia católica, paso que era impulsada a dar, principalmente, por las desgracias que sobrevinieron a su yerno, que fue asesinado en Roma, y a sus hijas y a sus hijos, que fueron llevados prisioneros desde Roma a África, a Cartago, en 455, por Genserico. Comenzó, en su interior, a dudar de lo que le pasaba. De una parte, ella no quería pisotear su conciencia a causa del cariño que profesaba a su familia, y traicionar lo que ella creía que era la verdadera fe; de otra parte, llevada por amor a Dios, se dedicó a frecuentar a los varones inspirados por la divinidad y a aprender de su boca la que consideraba era la fe más segura. La emperatriz envió a Anastasio, coreobispo, con una parte de su séquito a Antioquía, a entrevistarse con Simeón Estilita, que era una de las grandes lumbreras que lucía sobre toda la tierra. Por escrito, le describió su pensamiento y le suplicó que le diera un consejo agradable a Dios. Simeón le envió un mensaje de palabra; le recordó sus virtudes y que iba a ser cribado, como el grano, y que Teodosio era el instrumento del maligno. Simeón era opuesto al monofisismo. Teodosio había arrojado a las tinieblas y a la turbación su alma. El monje dio ánimo a la emperatriz. Le recomendó visitar a Eutimio, seguir sus lecciones y sus consejos para salvarse. Como Eutimio no iba a la ciudad, la emperatriz se construyó un castillo en el lugar más elevado de todo el desierto oriental, a una distancia de 30 estadios al sur de la Laura de Eutimio, deseosa de recibir las enseñanzas del santo. Este comportamiento indica bien claramente el interés que tenía la emperatriz por conocer la verdad y que no escatimaba sacrificio alguno. También señala los vaivenes que produjo lo acordado en Calcedonia en las personas. La emperatriz envió a Cosmas, estaurofilaques, y a Anastasio, el coreobispo, a buscar a Eutimio. Cuando llegaron no le encontraron, pues, conociendo sus intenciones, se había retirado a Rouba. Descendieron con Teoctiste hasta donde se encontraba Eutimio. Después de suplicarle durante mucho tiempo y una vez persuadido con dificultad, le condujeron a Eudocia, al castillo que ella había construido, donde se levantó en aquel momento el monasterio de Escolarios. Eutimio le comunicó que, por haberse dejado arrastrar por las directrices de Teodosio, le habían sucedido las calamidades en Italia. La animó a aceptar las decisiones de los cuatro concilios: el de Nicea, contra Arrio, el de I Constantinopla, contra Macedonio, el de Éfeso, contra Nestorio, y el

de Calcedonia; a separarse de la comunión de Dioscoro y a entrar en la comunión de Juvenal, obispo de Jerusalén. Eutimio se retiró y la emperatriz puso en práctica lo que éste le indicó. Llegada a Jerusalén, se reunió con el arzobispo por intermediación de Cosmas y de Anastasio. Entró en comunión con la Iglesia católica y, siguiendo su ejemplo, atrajo a una multitud de laicos y de monjes que se habían extraviado por culpa de Teodosio. Una vez más se confirmó que desde el primer momento muchos laicos y monjes se dejaban seducir por el monofisismo, aunque después volvieran a la fe católica. Gerontio persistió en su postura primera y arrastró a una gran multitud de gentes. Entre ellas estaban dos monjes de la comunidad de Elpidio, Marciano y Romano, que se retiraron del monasterio y fundaron dos cenobios: uno en Belén y otro en la aldea de Thekoa.

Eudocia hizo favores en agradecimiento por recobrar la fe católica. Fueron ordenados en Santa Anastasia de Jerusalén los hermanos del estaurofilaques que se encontraban en la Laura de Eutimio. A Gabrielio le nombró higumeno del monasterio del protomártir Esteban, que era un monasterio de mujeres. Crisipo brilló en Santa Anastasia y dejó numerosos escritos sobre Miguel, Juan Bautista, la Madre de Dios y el mártir Teodoro. Habiendo traído de la Laura de Eutimio a Andrés, le nombró higumeno del martirio de San Memas, fundado por ella. Estos nombramientos prueban el poder de la emperatriz para inmiscuirse en nombramientos de monasterios. El caso de Eudocia, al principio, es un precedente del de Teodora, la esposa de Justiniano, que era una ferviente monofisita muy próxima al teólogo Severo de Antioquía (465-538), la principal figura monofisita, cuyas obras leía con pasión Teodora. Mantuvo aislados en Constantinopla a los obispos y abades depuestos por Justiniano[6]. En la *Vida de Eutimio* (61.1-68.30) se cuenta algún otro caso de la intervención de las más altas magistraturas del Estado Bizantino en las violencias religiosas que siguieron a Calcedonia. Basiliscos se apoderó del trono y el legítimo emperador, Zenón, huyó a Isauria el 9 de enero de 475. El usurpador publicó una encíclica contra el Concilio de Calcedonia. El legítimo emperador, Zenón, logró vencer a Basiliscos y recuperar el trono. Martirios, que había recibido como sucesor la sede patriarcal de la Iglesia, envió una carta escrita con toda franqueza a Zenón, en la que contaba las revueltas que habían ocasionado los monofisitas en Jerusalén. Le informaba, pues, de la violencia religiosa ejercida por los monofisitas, violencia que era reciente. Los monofisitas de Jerusalén con el archimandrita Gerontio, apoyados en la encíclica dada por Basiliscos, intentaban obtener los mismos resultados que alcanzó Teodosio: se envió a Constantinopla con la carta de Martirios al diácono Fidius, después de recibir el encargo del patriarca. El diácono descendió a Joppe. Subió a un navío que se dirigía a Coricos, ciudad de la costa de Cilicia. Llegado al mar Parténico, entre Egipto y Chipre, el barco naufragó durante la noche y se perdió toda la mercancía. Fidius se salvó agarrado a una tabla, y se encomendó a Dios y a Eutimio, que se le apareció y le comunicó que su viaje no era agradable a Dios ni provechoso a la Iglesia de Jerusalén. Le ordenó decir al que le envió que Eutimio le había mandado no fiarse nada de los monofisitas. La reunión se haría durante su pontificado y no habría en Jerusalén nada más que un rebaño bajo un solo pastor. También le ordenó construir un cenobio donde él había construido su sepultura. La lucha entre monofisitas y calcedonianos haría intervenir al propio emperador de Bizancio.

[6] P. Brown, *op. cit.*, págs. 156-157.

Se cumplió la profecía de Eutimio. El hagiógrafo de Eutimio *(Vita Euth.*, 66.28-67.20) cuenta la reunión con los monofisitas de Jerusalén. El abad Marciano reunió a los monofisitas y les dijo:

> ¿Hasta cuándo ambicionaremos desgarrar el cuerpo de la Iglesia? Lo que no figure sobre una cosa, impide que la cosa sea verdadera. Probemos a ver si estamos en la verdadera fe. Echemos a suerte, como los Apóstoles, sobre el partido de los obispos o el de los monjes. Si la suerte cae sobre los monjes, quedémonos como estamos; si cae sobre los obispos, unámonos a la Iglesia.

Esta proposición presupone que la mayoría de los monjes eran monofisitas. La suerte recayó sobre los obispos. Los monofisitas entraron en Jerusalén. El arzobispado los acogió y ofreció un banquete público a los monjes y a los habitantes de Jerusalén, para celebrar la alegría de la reunión, como era práctica habitual para congratularse de algún suceso importante, como la consagración de una iglesia. Los festines se solían celebrar en las dependencias de las iglesias. Con ocasión de la muerte del patriarca monofisita Teodosio, en 566, Apollinar, que fue el patriarca ortodoxo de la ciudad, ofreció un festín a los monjes y al pueblo de Alejandría. El odio entre las confesiones religiosas llevaba a estos festejos. El arzobispo entró en comunión con todos los monofisitas, salvo con el archimandrita Gerontio, que durante 45 años gobernó el monasterio fundado por Melania la Joven, y con Romano, fundador del monasterio próximo a Thekoa. Hubo siempre recalcitrantes que se mantuvieron firmes en la creencia monofisita. Los monjes que permanecieron fieles al monofisismo y que habían sido despedidos de sus monasterios, anduvieron errantes y murieron fuera de la comunión católica. La violencia religiosa llevó a despedir de los monasterios a los monjes monofisitas. Todos estos acontecimientos sucedieron, como puntualiza el hagiógrafo de Eutimio, durante el reinado de Zenón (474-491).

En la *Vida de S. Saba* se recogen algunos datos importantes sobre la violencia religiosa, con ocasión de la división que originaron las decisiones de Calcedonia. La Iglesia se encontraba muy dividida. Los obispos de Bizancio luchaban contra los de Alejandría, con el pretexto de que estos últimos habían anatematizado el Concilio de Calcedonia y aceptado la comunión de Dioscoro, dispuesto por el Concilio (140.5-149). El obispo de Antioquía, Palladio, por dar gusto al emperador Anastasio, que favorecía a los monofisitas, anatematizó a Calcedonia y entró en comunión con los obispos alejandrinos, que favorecían a los monofisitas. Los emperadores participaron, desde Constantino I, en las luchas dogmáticas. Los obispos se plegaban fácilmente a las inclinaciones del poder estatal.

En el año 496, Eufemios, obispo de Constantinopla, aprobó mediante un sínodo las decisiones de Calcedonia. El emperador Anastasio le depuso de su sede episcopal, lo que era una nueva injerencia del emperador en asuntos estrictamente religiosos, después de haberle calumniado. Las calumnias constituían un arma arrojadiza muy utilizada en la violencia religiosa. Baste recordar las calumnias contra los montanistas (Eus., *HE*, V.16.7-19). Los obispos de Alejandría y de Antioquía aprobaron la deposición de Eufemios. Helias, que se encontraba en el segundo año de su episcopado, había rechazado la aprobación. Como después de recibir las cartas sinodiales, había juzgado ortodoxo al obispo, Macedonio le admitió a su comunión, y esta decisión no molestó al emperador. Hubo, pues, acuerdo entre Helias y Macedonio. Muerto Palladio, su sucesor en la sede episcopal de Antioquía, Flaviano, se unió a estos últimos. El emperador, que odiaba la ortodoxia, no pudo soportar este acuerdo y determinó desterrarlos. Después de haberle acusado calumniosamente, expulsó

de su sede episcopal a Macedonio y colocó en su lugar a Timoteo, que fue elegido obispo en 511 y murió en 518. Solicitó a Flaviano y a Helias que le apoyaran. Éstos aprobaron las cartas sinodiales de Timoteo, pero no las que deponían a Macedonio. El emperador se encolerizó contra los dos obispos. Pesaba sobre las dos Iglesias el peligro de una terrible venganza imperial. La violencia religiosa no sólo estallaba entre los monjes, sino también entre los obispos mismos, y entre los obispos y el emperador. El obispo de Roma, Gelasio, a finales del siglo V era partidario de la no injerencia del emperador en asuntos religiosos, y después, en el siglo VII, lo fue Juan Damasceno, pero estos casos no fueron lo corriente, sino la excepción.

Éste era el clima de violencia religiosa que perturbaba, por culpa de los monofisitas, a la Iglesia de Jerusalén, cuando Helias envió a Saba a Constantinopla con la carta. Anastasio, enfurecido contra los patriarcas Flaviano y Helias, convocó un concilio de todos los obispos de Anatolia y de Palestina, mandando que el obispo de Cesarea de Capadocia, Sotericos, y el obispo de Hierápolis, Filoxenos, ambos enemigos de las decisiones de Calcedonia y seguidores de Eutiques, de Dioscoro y de su heterodoxia, presidieran el concilio. El emperador era descaradamente filomonofisita y contrario a Calcedonia. Anastasio recibió la embajada. Saba pidió al emperador, en nombre de Jerusalén y de su emperador, que concedieran la paz a las Iglesias y que no molestara a los clérigos. Es decir, que dejara bien en paz a los seguidores de las decisiones de Calcedonia. Anastasio entregó a Saba una fuerte suma de oro, envió a los higumenos a Palestina y ordenó que Saba pasara en Constantinopla el invierno de 511-512, y que entrara libremente al palacio. En la segunda entrevista del emperador con Saba, se abordó el problema crucial de su venida. El emperador le dijo que su arzobispo era el defensor del Concilio de Calcedonia, que había condenado las doctrinas de Nestorio. Había causado la revuelta de Flaviano de Antioquía y le había arrastrado a su partido. Por este motivo, las decisiones de Calcedonia debían ser anatematizadas universalmente en el concilio reunido en Sidón. Sólo el arzobispo, aliado de Flaviano de Antioquía, había impedido esto. Él había rehusado su asentimiento a las cartas de deposición de los nestorianos Eufemios y Macedonios. Se había hecho defensor del Concilio de Calcedonia y de Nestorio. «Decidimos que debe ser arrojado del episcopado para que los lugares que han recibido a Dios no sean manchados por las doctrinas de Nestorio.» Saba respondió a Anastasio que el arzobispo de Jerusalén, educado en los dogmas ortodoxos por los padres del desierto, rechazó la división de las personas de Nestorio y la confusión de las doctrinas de Eutiques. Siguió la vía media de la Iglesia ortodoxa. Coincidió con las doctrinas de Cirilo de Alejandría y anatematizó a los ponentes. Anastasio, oído el parecer de Saba, que no habló mal del arzobispo de Jerusalén, abandonó el plan de cambiar las constituciones de las Iglesias de Palestina a la vuelta de Saba a Palestina (147.14-24).

Mamas, archimandrita de los monjes monofisitas de Eleuterópolis, marchó a Constantinopla, por odio de la fe ortodoxa, con Severo, jefe de los acéfalos, denominación que procedía de Egipto, donde los monofisitas radicales no reconocieron la autoridad de su patriarca, Monge. El nombre se extendió a todos los monofisitas radicales bajo el mando de Severo. En Egipto fueron numerosos los monofisitas. Mamas gozaba de una gran familiaridad con el emperador. Se había enemistado con Severo. Saba se lo llevó a Jerusalén. Le presionó para que abandonara la ortodoxia de los aposquistas y se uniera a la comunión católica, lo que consiguió. Le condujo al patriarca Helias. Aceptó el Concilio de Calcedonia. Se unió a la Iglesia después de anatematizar a Eutiques y a Dioscoro, lo que irritó a Anastasio contra Saba.

La violencia religiosa no quedó aquí (148.10-158), sino que continuó más feroz aún. Los patriarcas Flaviano de Antioquía y Helias enviaron al emperador una carta llena de halagos, redactada con segundas intenciones. Lograron que el Concilio de Sidón se disolviese y que los asistentes volvieran a sus sedes. Sotericos y Filoxeno, furiosos, encolerizaron al emperador bajo pretexto de que se había abusado de él, mediante maniobras fraudulentas y simuladoras de los dos patriarcas. Sobornaron con grandes sumas al pueblo de Antioquía. Persiguieron a Flaviano de mil maneras y le forzaron a anatematizar el Concilio de Calcedonia. La violencia religiosa no reparaba en sobornar al enemigo. Lograron desterrarle de su sede. Enterado de la situación, el emperador colocó a Severo, jefe de los monofisitas llamados acéfalos, obispo de Antioquía. Severo dio pruebas de crueldad con los que no aceptaban su comunión. Envió cartas sinodiales al arzobispo Helias. Cuando éste las rechazó, el emperador se encolerizó. En el año 513 envió a Jerusalén las mismas cartas sinodiales con un cierto número de clérigos y de fuerzas imperiales. Severo contó desde el primer momento con partidarios entre el clero, y echó mano de las fuerzas armadas del emperador. Saba reaccionó inmediatamente. Marchó a Jerusalén con los otros higumenos del desierto, que eran fieles al credo de Calcedonia, y arrojaron de la ciudad a la gente venida con Severo. Reuniendo a los monjes con los hierosolimitanos delante del Santo Calvario, gritaron: «Anatema a Severo y a los que están en comunión con él», que estaban presentes y les defendían los *agentes in rebus*, los comandantes y los soldados enviados por el emperador, que defendía a sus seguidores con las fuerzas armadas. Severo, arrogante y apoyándose en el poder imperial, intentó aplastar el Concilio de Calcedonia, pretendiendo que triunfara la heterodoxia de Eutiques, que defendía que Cristo sólo tenía una naturaleza, la naturaleza corruptible. Resucitó toda suerte de herejías contra los dogmas católicos y contra los decretos de la Iglesia. Aprobó el impío latrocinio del segundo Concilio de Éfeso, del año 449[7]. Dio el mismo valor a las enseñanzas de Cirilo de Alejandría que a las de Dioscoro, quien recibió en su comunión al hereje Eutiques, que hizo deponer y asesinar al arzobispo de Constantinopla, Flaviano. Admitió que la Trinidad consustancial, de personas divinas, era una trinidad de naturaleza, de deidades y de dioses. El emperador Anastasio había forzado a Helias a recibir a tal sujeto en su comunión. Furioso el emperador, envió al *dux Palaestinae*, Olimpos, con la orden de arrojar de su sede episcopal a Helias. Remitió Olimpos la carta de Helias escrita desde Sidón al emperador, donde afirmaba no aprobar el Concilio de Calcedonia. Olimpos, llegado con una fuerza imperial y usando todo tipo de maniobras y de artificios, publicó la carta. Arrojó a Helias de su sede. Desterró a Aila y colocó de obispo de Jerusalén, el primero de septiembre de 516, a Juan, hijo de Marcianos, que era un sacerdote de la anástasis e higumeno del monasterio de la Santa Sión que, con sus dos hijos, ayudó a Saba cuando construyó el convento de la Gruta.

Como indica A. J. Festugière, al comentar estos acontecimientos, Anastasio siguió con Helias la política aplicada a Macedonios por Constantinopla de desacreditarlo delante de sus seguidores. En el caso de Macedonio, el emperador obtuvo de él una profesión de fe, en la que se reconocían los dos primeros concilios ecuménicos, el de Nicea y el de Constantinopla, y silenciaba el de Éfeso. Este documento perjudicó a Macedonio en la opinión de los monjes ortodoxos, para los que el Concilio de Calcedonia era crucial. Del mismo modo, Anastasio desacreditó a Helias ante los

[7] R. Teja, *La «Tragedia» de Éfeso (431). Herejía y poder en la Antigüedad Tardía*, Santander, 1995.

monjes de Palestina, al hacer publicar la carta de éste, en la que declaraba que no aceptaba las decisiones de Calcedonia. Juan prometió admitir a Severo en su comunión y anatematizar el Concilio de Calcedonia. Saba y los restantes monjes del desierto, al enterarse de esta noticia, se reunieron y obtuvieron de Juan que no recibiría a Severo en la comunión, sino que, al contrario, lucharía por defender el Concilio de Calcedonia, contando con todos los monjes por aliados. Juan violó las promesas hechas al *dux*. Al conocer que Juan había incumplido sus promesas, Anastasio, furibundo, envió al *dux Palestinae*, Anastasio, hijo de Pánfilo —pues Olimpos había muerto—, a lograr que Juan recibiera a Severo en su comunión y que anatematizase a Calcedonia, bajo pena de ser expulsado de su sede episcopal. Anastasio procedía del mismo modo violento que había seguido con Macedonio de Constantinopla y con Helias. En este caso, el emperador actuó más violentamente, pues se presentó en Jerusalén y se apoderó, de improviso, del arzobispo y le encarceló. Anastasio actuó con una gran violencia religiosa. Todos los habitantes de Jerusalén quedaron estupefactos al haber intrigado el emperador. Zacarías, gobernador de Cesarea, entró secretamente en la prisión del Estado, y le aconsejó que si quería conservar la sede episcopal, debía hacer su promesa al *dux*, a lo que contestó que no quería diferir de realizar sus promesas. En dos días cumpliría con las órdenes. El *dux* creyó en su palabra y le restituyó en su sede episcopal. El arzobispo, apenas se vio libre, reunió durante la noche a todos los monjes, en número de unos 10.000, y los convocó en Jerusalén. Como no había iglesia que pudiera acoger a tan grande multitud, se decidió a reunirlos en el convento de S. Esteban, que era capaz de albergar a tanta gente, y también porque se quería ir al encuentro de Hipatios, sobrino del emperador, que había salido de la cautividad en la que le había mantenido Vitaliano, y que había ido a Jerusalén a cumplir un voto. Cuando se habían reunido en el monasterio, el *dux* Anastasio se encontró con el consular Zacarías. Cuando Hipatios llegó y entró en la Basílica de Esteban y el *dux* esperaba que cumpliera la voluntad del príncipe, el arzobispo ascendió al ambón rodeado de Teodosio, de Saba, de los coríferos, de los jefes de los monjes y de todo el pueblo. Gritó durante muchas horas: «Anatema a los herejes y confirmación del Concilio.» Esta reunión religiosa es un gran espectáculo de masas en el que participan los monjes, clero y laicos. Rápidamente, anatematizaron a Nestorio, a Eutiques, a Severo, a Soterio, al obispo de Cesarea de Capadocia, y a todos los que no aceptaron el Concilio de Calcedonia. El abad Teodosio hizo gritar al pueblo: «Si alguno acepta los cuatro concilios, sea anatema.» El *dux* se asustó de la actitud de los monjes y marchó a Cesarea. Hipatios reconoció que había llegado a ser partidario de Severo, pero que ahora quería estar en comunión con la ortodoxia. Se trata de un caso de violencia de masas. El emperador se preparó a emplear la fuerza para desterrar a Juan, a Teodosio y a Saba. No cedió en su propósito de oponerse a los seguidores de Calcedonia y oír a la multitud. Teodosio y Saba enviaron una carta al emperador, en la que se atacaba a Severo, como autor y artífice de la perturbación de las Iglesias, que había llenado todo de turbación y confusión. Se le acusó de haber comenzado y ser el jefe de los monofisitas acéfalos y de los aposquistas. Hicieron profesión de seguir los anteriores concilios ecuménicos. Anatematizaron a Arrio, a Macedonio, a Nestorio y a Eutiques. Rechazaron unirse a los monofisitas aposquistas. El ataque de los bárbaros de Vitaliano obligó al emperador a no ocuparse más de los asuntos religiosos de Palestina. Muerto Anastasio, Justino ocupó el trono de Constantinopla, ordenó volver a todos los exiliados por Anastasio e inscribir Calcedonia en los sagrados dípticos, que eran listas de personas. Desde su subida al trono en 518,

Justino reconoció, por mediación del patriarca Juan de Constantinopla, el Concilio de Calcedonia. El poder bizantino daba bandazos en lo referente a la actitud que seguir con los calcedonianos y con los monofisitas. Cuando llegaron a Jerusalén las órdenes del emperador, se reunió una gran multitud de monjes y de laicos. Saba y los obispos se reunieron en un sínodo en 518. En medio de una gran fiesta general, se leyeron las órdenes imperiales, y los cuatro concilios se inscribieron en los sagrados dípticos. De momento, tras duras luchas de emperadores, de obispos, de monjes, de laicos, de deposiciones de obispos, de asesinatos y de intervenciones del poder estatal, administrativo y militar, triunfó la fe de Calcedonia. Juan, arzobispo de Jerusalén, persuadió a Saba para que fuera a Cesarea y a Scytopolis, con otros higumenos del desierto, a dar a conocer las cartas imperiales e inscribir los cuatro concilios en los dípticos de las ciudades, lo que llevó a cabo (162.10-30). Se hicieron intentos de paz o de aproximación entre monofisitas y calcedonios.

En el año 531 (174.10), los obispos y monjes monofisitas fueron invitados a celebrar en Constantinopla un coloquio oficial para celebrar la unión. Se celebró en 532 y participaron doce obispos, la mitad calcedonios y la mitad monofisitas, y muchos monjes y sacerdotes. De momento, la violencia religiosa cesó, pues en las cinco peticiones que Saba hizo a Justiniano (176.1) sólo se menciona librar a la Iglesia de las herejías de Arrio, de Nestorio y de Orígenes.

Las vidas de los monjes que se han consultado son todas favorables a Calcedonia, y tratan mal a los líderes de los monofisitas y a los emperadores bizantinos que los favorecieron. Otras fuentes son favorables. Los monofisitas contaron con buenos líderes. Así, a Dioscoro de Alejandría, muerto en 454, Teodosio III le invitó a presidir el Concilio de Éfeso (449) y defendió al archimandrita Eutiques contra Flaviano de Constantinopla, provocando una violencia religiosa tan dura, que el concilio fue calificado de latrocinio por León, obispo de Roma *(Ep.*, 98). Logró que se aprobase el monofisismo de Eutiques y que se condenase a Flaviano, a Iba de Edessa, a Teodoreto, a Ireneo de Tiro y a muchos obispos que no seguían a Dioscoro. Dioscoro fue anatematizado por el cuarto concilio ecuménico de Calcedonia, y se exilió a Asia Menor, muriendo en Gangra en 454. Las Iglesias no calcedonienses le veneraron como a un santo. Evagrio de Epifanía, en su *Historia Eclesiástica*, habla de él (II.4-5.18) al narrar los sucesos de Calcedonia. Filosseno de Mabbugh (430-523), furibundo anticalcedoniense, redactó muchas obras de carácter dogmático y monástico. Otra gran figura monofisita fue Severo de Antioquía, monje de Gaza, que fue el personaje más representativo de los monofisitas. Su obra literaria fue inmensa. Defendió un monofisismo moderado, en polémica contra el monofisismo radical. Su teología está próxima a la de Calcedonia. También fue defensor de la doctrina de Cirilo. Evagrio de Epifanía, en su *Historia Eclesiástica* (III.33-34; IV.4.11), se refiere largamente a él.

La violencia religiosa en el Bajo Imperio. Precedentes

El ambiente religioso general del Bajo Imperio era de gran violencia. El caso de los monofisitas no era el único. Las luchas entre monjes origenistas y antiorigenistas eran feroces[8]. Jerónimo, Epifanio de Salamina y Teófilo de Alejandría, el eclesiástico

[8] J. M. Blázquez, «Orígenes y el monacato», *Bandue*, 1, 2007 (en prensa); M. Sotomayor, *op. cit.*, páginas 618-630; P. Maravall, «La política religiosa di Giustiniano...», págs. 391-395.

más ambicioso de su época y con mayor ansia de poder[9], fueron furibundos antiorigenistas. En el año 418, la filósofa pagana Hipatia, maestra de la gran figura platónica Sinesio de Cirene[10], fue linchada criminalmente por los cristianos, probablemente con el visto bueno de Teófilo. Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla, fue condenado en el sínodo de la Encina, suburbio de Calcedonia, basado en 29 cartas inventadas por treinta y seis obispos, todos enemigos del patriarca. Gran fustigador de los vicios del clero y de la corte, Arcadio aprobó el fallo del sínodo y le desterró a Bitinia. Vuelto a Constantinopla, fue desterrado una segunda vez. Se le acusó de haberse apoderado de una sede de la que se le había depuesto canónicamente. En la Pascua de 404, una intervención armada le arrojó de los baños de Constante, donde iba a bautizar a los catecúmenos. Poco después fue obligado por un notario imperial a abandonar la ciudad. Se le desterró a Cucuso, en la Baja Armenia. Arcadio le desterró después a Pitio, en el mar Negro, muriendo en 407, antes de llegar a su destino. Este suceso es uno de los casos de violencia religiosa más escandalosos contra un obispo, que fue una grandísima figura —en todos los aspectos— en Antioquía y en Bizancio.

Uno de los casos más vergonzosos de violencia religiosa es el de Prisciliano, que fue atormentado y ajusticiado con otros seguidores, con los clérigos Felicísimo y Armenio, el poeta Latroniano y la dama Eucrozia, en 385 o 386, siendo el precedente de la Inquisición, a la que dio base teológica Agustín, de que el poder civil aplique la pena de muerte en un asunto eclesiástico. No era hereje. Fue calumniado vilmente[11].

Un caso más escandaloso de violencia religiosa entre cristianos fue la lucha asesina entre Dámaso y Ursino, en 366, por la sede de Roma, que ocasionó más de 137 muertos *(Ann.,* XV.7.6-10; XXVII.3.11-15; *Gesta inter Liberium et Felicem,* XXV; Ruf., *Hist. Eccles.,* III.10)[12].

Otro caso fue el linchamiento del obispo arriano de Alejandría, Jordanes de Cesarea, quien, durante un año (357), implantó un régimen de terror en la ciudad, siendo linchado junto con otros dos altos funcionarios imperiales en 361[13].

Esta violencia religiosa acompañó al cristianismo desde el primer momento de su existencia. No hay cosa más funesta que sentirse en posesión de la verdad absoluta.

En vísperas de la gran persecución de Diocleciano, Eusebio *(HE,* VIII.1-7) cuenta las injurias y calumnias de unos obispos contra otros. Durante la Anarquía Militar, la situación fue la misma. Hipólito, un gran intelectual de la categoría de Orígenes —aunque de menor garra intelectual—, era enemigo acérrimo de Calixto (217-222), el mayor Papa del siglo III, acusado de laxitud moral y de defender que Cristo era una manifestación o modo de ser del Padre.

Celso, que conocía muy bien el cristianismo y que fue su adversario más inteligente, en el *Discurso Verdadero (Contra Cels.,* III.65), hacia 177, después de enumerar muchas sectas cristianas, escribe:

---

[9] J. M. Blázquez, «Tolerancia e intolerancia religiosa en las cartas de Jerónimo», *Antigüedad y Cristianismo,* 23, 2006, págs. 749-755.

[10] J. M. Blázquez, *El Mediterráneo. Historia. Arqueología. Religión. Arte,* Madrid, 2006, págs. 422-429; S. Ronchey, «Ipazia, l'intellettuale», en A. Fraschetti (ed.), *op. cit.,* págs. 213-258.

[11] J. M. Blázquez, *Religiones en la España Antigua,* Madrid, 1991, págs. 415-425; *id., Aportaciones al estudio de la España Romana en el Bajo Imperio,* Madrid, 1990, págs. 99-109; M.ª V. Escribano, en M. Sotomayor y J. Fernández Ubiña (eds.), *op. cit.,* págs. 471-472. No se le puede acusar de herejía.

[12] R. Teja, *El cristianismo primitivo en la sociedad romana,* Madrid, 1990, págs. 185-192; J. Guyon, en Ch. y L. Pietri (eds.), *La nascità di una cristianità (250-430),* Roma, 2000, págs. 729-731.

[13] R. Teja, *El cristianismo primitivo...,* pág. 192.

> Se injurian hasta la saciedad los unos contra los otros, con todas las afrentas que les pasan por las mentes, rebeldes a la menor concesión en son de paz y están animados de un mutuo odio mortal. Todavía, estos hombres encarnizados los unos contra los otros, intercambiándose los más encarnizados ultrajes.

Gregorio Nacianceno (330-390) se refiere igualmente a las luchas fratricidas entre cristianos, bajo pretexto de fe *(Orat.*, II.79). El último gran historiador de la Antigüedad, Anniano Marcelino (XXII.5-4), afirma lo mismo.

Ya el Concilio de Elvira en su canon LII condenó a los que colocasen en la iglesia libelos infamatorios, y en el canon LXXV, a los que acusaren a los obispos, presbíteros, diáconos, de falsos crímenes sin probarlo. También el canon LXXIII. Las calumnias y las mentiras eran continuas entre unos eclesiásticos y otros. Jerónimo, que desolló sin compasión a obispos *(Ep.*, VII.5), a clérigos *(Ep.*, XXIII.16.28; XXXIII.3; LXIX.8) y monjes *(Ep.*, XXII.14.34; L.1; LX.11; CXXXV.6.10.16), y eso que no quería oír hablar de los clérigos (XIV.8), se queja frecuentemente en su correspondencia de que es calumniado; *Ep.*, XVIII.2; XLV.1-2.6: «Hay quien me tiene por criminal y cubierto de todas las infamias. Soy un deshonesto, un chaquetero, un lascivo, un mentiroso y embauco a la gente con arte satánico... Por ahí propalan algunos que soy un hechicero...»; XLIX.6.12: sus críticos son hombres elocuentes e instruidos en los estudios liberales; L.17: se queja de que todos los maledicientes han disparado contra él sus saetas; LVII.2, acusado de falsario y de mal traductor; LXV.1, se le acusa de mujeriego; LXXXII.5-6, se le echa en cara ser rebelde a la Iglesia —la carta que ha recibido es un cúmulo de injurias contra él, etc. Sin embargo, con motivo de sus ataques a sus enemigos, como a Rufino, su antiguo amigo de la juventud y origenista, como lo fue Jerónimo, a Vigilancio, a Joviniano, a Lupicinio, a Pelagio, etc., se acusa a Jerónimo de fabricación de documentos, de denuncias de plagio, de ataques de odio, de intrigante y de soberbio, de falsificador y difamador sin escrúpulos. En la correspondencia que se cruzaron Rufino y Jerónimo, se acusan mutuamente de falsificaciones, injurias y robos.

Clemente Romano denuncia en su carta a los Corintios que en la persecución de Nerón, hacia el año 97 (1 *Ep.*, V.2.4-8; VI.1-3), unos cristianos acusaron a otros. El historiador Tácito, en sus *Anales* (XV.44), redactados en 116, confirma esta afirmación terrible. Lo mismo sostiene Plinio el Joven en su carta a Trajano, entre los años 111-113 *(Ep.*, 10.96).

Resultado de la violencia después de Calcedonia

El Concilio de Calcedonia fue funesto. No solucionó el problema monofisita, que ha llegado al siglo XXI. Las Iglesias mejores y de mayor empuje, como la copta, la siria, la georgiana y la armenia, se separaron de Bizancio y del resto de la cristiandad.

La teología del monofisita más importante, Severo de Antioquía, estaba muy próxima a la de Calcedonia. Tertuliano se adelantó 200 años a Calcedonia y expresó la naturaleza de Cristo mejor, pues lo hizo con la precisión del jurista *(Adv. Prax.*, 27).

Como escribe P. Brown[14], el emperador Marciano, con el apoyo de León, obispo de Roma, aprovechó el Concilio de Calcedonia para humillar al patriarca de Ale-

[14] *El mundo en la Antigüedad Tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, 1989, págs. 173-176.

jandría y asegurarse así una posición dirigente para Constantinopla como ciudad cristiana del Imperio. El acuerdo a que se llegó en Calcedonia violentó a algunas de las corrientes más profundas del pensamiento griego de su tiempo. El equilibrio de la cristiandad oriental se vio brutalmente trastocado.

Los temas tratados en Calcedonia no eran triviales. El papel del emperador fue parcialmente político. La resistencia a esta doctrina era algo sentido profundamente. Siglos de experiencia cristiana en las provincias se habían visto burlados para la experiencia cristiana.

Se ha afirmado que el Concilio de Calcedonia dividió el Imperio irreparablemente, e hizo inevitable la pérdida de las provincias orientales ante el Islam en el siglo VII. P. Brown opina que no fue así. A pesar de la naturaleza explosiva de los temas tratados en Calcedonia, y de que las tradiciones eclesiásticas se movilizaron en ambos lados, el Imperio se mantuvo unido, debido al Estado unificado creado por la Administración imperial, a la cultura existente y al prestigio del emperador.

Llama la atención que en la vida de los monjes del Oriente aparezca apenas la violencia antijudía, a pesar de que en Siria había muchos judíos e influían mucho sobre los cristianos, según Juan Crisóstomo, y de que, en época de Teodosio I, se destruyera alguna sinagoga en el Oriente (por ejemplo, en *Callinicum),* lo que motivó un choque frontal entre Teodosio I y Ambrosio de Milán[15]. La violencia antijudía en el cristianismo se dio desde el primer momento, y está en la base del antijudaísmo acérrimo del cristianismo hasta el papa Pío XII, que por cobarde, antijudío y filogermano, no denunció el holocausto, a pesar de las fuertes presiones que tuvo para que lo hiciera. El primer acto de su pontificado fue dar carpetazo a la segunda encíclica de Pío XI contra el antisemitismo y contra el nazismo, que era muy dura.

Los cánones XVI, XLIX, L, LXXVIII del Concilio de Iliberris, a comienzos del siglo IV, son los primeros testimonios de la segregación antijudía en Hispania. De ello se deduce que los judíos eran muchos e importantes, y que tenían mucho trato e influencia sobre los cristianos. Años después, Gregorio de Elvira predicó homilías sobre los judíos, que estaban continuamente discutiendo con los cristianos. De antiguo, hubo una corriente antijudía en el cristianismo[16]. Aristón de Pella es el primer escritor cristiano que escribió un tratado titulado *Discusión entre Jasón y Papisco,* sobre Cristo, contra los judíos. El apologista Justino, a mediados del siglo II, compuso el *Diálogo contra el judío Trifón.* Tertuliano redactó un tratado, *Adversus Iudaeos,* que es una disputa entre un prosélito judío y un cristiano, que duró todo un día. Hipólito, en su *Comentario a Daniel* y en la *Demostración contra los judíos,* es contrario a los judíos; les hace responsables de todas las calamidades que afligen al Imperio. Cirilo de Alejandría predicó *(Hom.,* 1.4.10.20-21.29) contra los judíos. La *Praeparatio* y la *Demostratio* de Eusebio de Cesarea iban dirigidas contra paganos y judíos. Juan Crisóstomo publicó un tratado *Contra Iudaeos et Gentiles quod Christus sit Deus,* fechado en el decenio de 380. Entre los años 386 y 387, predicó en Antioquía ocho homilías contra los judíos. Se desprende de ellas que los cristianos frecuentaban las sinagogas atraídos por los talismanes y amuletos con los que comerciaban los judíos. La primera homilía ataca la celebración, por parte de los cristianos, de las fiestas judías del

[15] R. González Salinero, *El antijudaísmo cristiano occidental (siglos IV y V),* Madrid, 2000, págs. 223-227.

[16] Véanse en general: C. A. Evans y D. A. Hagner (eds.), *Anti-Semitism and Early Christianity. Issues of Polemic and Faith,* Minneapolis, 1993; M. Perry y F. M. Schweitzer (eds.), *Jewish-Christian Encounters over the Centuries,* Nueva York, 1994.

Año Nuevo, de los Tabernáculos y de los Ayunos. En la tercera menciona a los cristianos que celebran la Pascua con los judíos. Estas homilías están plagadas de sandeces contra los judíos. Los musulmanes se entendieron mejor con los judíos que con los cristianos. Las citadas homilías demuestran, como los mencionados cánones antijudíos del Sínodo de Elvira, que los judíos eran muchos, que tenían un gran poder social, y ejercían una gran atracción sobre los cristianos. A Basilio de Seleucia, arzobispo de Seleucia, en Isauria, se le atribuye *Contra Iudaeos de Salvatoris adventu demostratio*. Teodoreto de Cirro, en su *Interpretatio in Isaiam*, ataca a los judíos por sus interpretaciones insuficientes y falsas de las Sagradas Escrituras. Compuso también un tratado, hoy perdido, *Contra Iudaeos*, donde intenta probar que las profecías habían anunciado a Cristo[17].

No cabe duda de que los cánones antijudíos del Sínodo de Elvira se adelantan a la corriente antijudía cristiana de los siglos IV y V, o de los siguientes[18]. Las acusaciones eran puras calumnias. Los judíos no fueron un pueblo deicida, pues a Jesús le condenó el representante de Roma, Poncio Pilato, que era el único que podía emitir una sentencia a muerte. El género de muerte, la crucifixión, era un castigo romano, no judío. Los judíos le hubieran apedreado por blasfemo, como a Esteban, pero no le habrían crucificado[19].

[17] Sobre el género literario *Adversus Iudaeos*, véanse en general: D. Judant, *Judaïsme et christianisme. Dossier patristique*, París, 1969; H. Schreckenberg, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1-11. Jh.)*, Frankfurt am Main, 1995[3] (= 1982); R. González Salinero, *El antijudaismo...*, págs. 37-44; G. Gardenal, *L'Antigiudaismo nella letteratura cristiana antica e medievale*, Brescia, 2002.

[18] R. González Salinero, *Judíos y cristianos durante la Antigüedad Tardía: entre la convivencia y la controversia*, Barcelona, 2006; A. Barcala, *Biblioteca antijudía de los escritores eclesiásticos hispanos, I: siglos IV-V*, Madrid, 2003.

[19] Ch. Cohn, *Proceso e morte di Gesù. Un punto di vista ebraico*, Turín, 2000. Cfr. J. M.ª Ribas Alba, *El proceso a Jesús de Nazaret. Un estudio histórico-jurídico*, Granada, 2004.

Cuarta parte

CAPÍTULO XXII

Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor

Se estudia en este trabajo la mitología, las leyendas de héroes y las representaciones de literatos griegos en los mosaicos de época romana, principalmente, en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor, regiones todas que durante el Imperio Romano se dintinguieron por la alta calidad y cantidad de sus mosaicos, desde el comienzo del gobierno de Augusto hasta los primeros siglos de la conquista árabe, bajo cuyo dominio Siria continuó produciendo excelentes obras musivas, como lo indican los mosaicos de la mezquita de Jerusalén.

SIRIA

Han sido los investigadores belgas los que han estudiado bien todos los mosaicos de Siria, descollando en este trabajo principalmente J. Balty[1]. Nuestro trabajo tan sólo se centra, como se ha indicado, en la mitología y en las leyendas de héroes o de representaciones de literatos griegos, más que en los aspectos artísticos de estos pavimentos que ya han sido señalados, en general, por los autores que los han publicado y que se mencionan en este trabajo. Más que un orden cronológico, aunque también se dan las fechas de los mosaicos, seguimos un orden geográfico por ciudades y cronológico en lo posible.

[1] «Iconographie classique et identités régionales: Les mosaïques romaines de Syrie», en *Iconographie Classique et Identités Régionales, BCH, Suppl.*, XIX, París, 1986, págs. 395-396; *id., Mosaïques antiques du Proche-Orient*, París, 1995, y otros trabajos de la misma autora mencionados en este estudio; A. H. M. Jones, *The Cities of the Eastern Roman Provinces*, Oxford, 1971, págs. 226-294; AA.VV., «Politische Geschichte (Provinzen und Randvölker: Syrien, Palästina. Arabien)», en *ANRW*, 11, 8, 1977; *id., La Siria del Tardoantico al Medioevo: aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte, Colloquio Internazionale sul tema: La Siria Árabe de Roma a Bizanzio, XXXV Corso di Cultura sull'arte ravennata e bizantina*, Ravena, 1988, con toda la bibliografía, principalmente la de los últimos años; K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, págs. 160-186.

El grupo más importante y variado de mosaicos mitológicos lo ha proporcionado Antioquía, la capital de la provincia de Siria. Es un conjunto muy numeroso y variado, que forma un grupo importante, buen índice de la riqueza de la ciudad, para los que la obra de D. Levi sigue siendo un referente obligado. Se estudian en bloque al final de los mosaicos de Siria.

Ghallineh

Dios-río. De época de los Severos, el mosaico procedente de las Termas de Ghallineh con la representación de un dios-río, quizás el Orontes, hoy en el Museo Nacional de Damasco, es el mosaico más antiguo de Siria, descartando los hallados en Antioquía y Zeugma[2]. El dios está sentado, visto de tres cuartos, semidesnudo, con el manto cubriendo las piernas y *kalathos* en la cabeza. Ésta es la típica representación del río, en figura de un viejo con barba. Como dios de la fertilidad lleva una cornucopia en el brazo derecho. Cinco erotes desnudos rodean al dios portando símbolos de la abundancia de la tierra.

Shahba-Philippopolis

Toilette de Afrodita. De mitad del siglo III es el mosaico procedente de esta ciudad, hoy en el Museo de Souweida, con Afrodita semidesnuda dentro de una concha, sostenida por dos divinidades marinas, con peces entre ellas[3]. La mano derecha de la diosa sostiene la cabellera, mientras vuelve la cabeza para mirarse en un espejo que levanta en la mano izquierda. Un manto cubre las piernas de Afrodita, que adorna su cuerpo con joyas, collar al cuello, diadema sobre la cabeza, brazaletes en la muñeca y antebrazo y una guirnalda caída sobre el cuerpo. Dos erotes sostienen encima de la diosa un velo que se arquea al viento. El tema de la Afrodita marina es típico de los mosaicos africanos[4], indicando J. Balty, al publicar este pavimento, que los paralelos más próximos al mosaico de Shahba-Philippopolis son los mosaicos de Timgad, de época severiana y en posición inversa, y de Bulla Regia, de época del emperador Gallienus. El paralelo más cercano a la figura de Afrodita, tanto en el plano iconográfico como en el estilístico, es la Nereida central del mosaico de Lambesa, de época antoniniana, firmada por Aspasios. El tema de Afrodita marina de Shahba-Philippopolis era un *unicum* en los pavimentos orientales, hasta los recientes hallazgos de Zeugma, Sarrîn, Patras, Sparta y del mosaico de Halicarnaso[5], de fecha más tardía

[2] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* Bruselas, 1977, pág. 14.

[3] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 16-19; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», en *ANRW,* II, 12.2, 1981, págs. 397-399, lám. XXVI, 1; *id.*, «La mosaïque en Syrie», en J. M. Dentzer y W. Orthmann (eds.), *Archéologie et histoire de la Syrie. II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam,* Saarbruck, 1989, pág. 496, fig. 174a.

[4] J. Lassus, «Vénus marine», en *La mosaïque gréco-romaine,* París, 1965, I, págs. 175-190; K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, 1978, págs. 154-158, láms. 148-151. Sobre el significado de las escenas mitológicas habla la autora en las págs. 146-149.

[5] R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum,* Londres, 1933, págs. 131-132, 52a, fig. 150. Sobre el tema de la Venus del espejo, cfr. J. M. Blázquez, «La Venus del espejo: un tema clásico del arte europeo procedente del arte griego», en *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano,* Madrid, 1999, págs. 553-559.

Toilette de Venus, Shahba-Philippopolis, Museo de Souweida.
Según J. M. Dentzer y J. Dentzer-Feydy.

(vid. infra). La fidelidad del mosaico sirio a sus modelos africanos hace pensar en que probablemente se trata de un mosaico debido a un artista africano que trabajó en la ciudad.

Artemis en el baño. La ciudad de Shahba-Philippopolis ha proporcionado otro mosaico de la misma fecha, actualmente en el mismo museo que el anterior, con el tema del baño de Artemis, identificado por una inscripción[6]. La diosa está colocada de tres cuartos, desnuda, con la mano izquierda apoyada sobre la pierna derecha, en actitud púdica, y la rodilla derecha apoyada en el suelo. Las joyas que adornan a la diosa son las tradicionales: collar al cuello, brazaletes en las muñecas y en el antebrazo, y diadema en la cabeza. Levanta el brazo derecho en actitud defensiva ante Acteon. Un *nimbus* rodea la cabeza. En el lado derecho, una ninfa, semidesnuda, contempla a la diosa, junto a un ciervo delante de ella, y en el izquierdo, una segunda ninfa de pie, semidesnuda también, con manto colgado del hombro izquierdo y cubriendo las piernas, mira también a Artemis. Estas dos ninfas se identifican por el letrero que las acompaña, que indica que se trata de Ninfas. En el segundo plano se encuentra, en la parte superior, Acteon, fácilmente reconocible por los cuernos que preludian su posterior transformación; se halla en un paisaje de rocas que da la sensación de perspectiva. En el lado derecho se encuentran sentadas dos ninfas semidesnudas. Una es una personificación de la fuente y su compañera de la montaña. J. Balty ha comparado esta escena, por su perspectiva, su estilo pictórico y su gusto por el paisaje, con una pintura pompeyana que representa el baño de Diana, en medio de un paisaje de rocas[7]. El esquema de composición se repite, salvo el ciervo y las dos personificaciones, en un mosaico de Timgad, de estilo diferente. Piensa esta autora que estas dos obras proceden de un modelo común. El tema ha sido contado por Ovidio *(Met.*, III, 138-252) y es muy frecuente en el arte[8], en pintura, escultura y mosaico. Baste recordar el mosaico del Bajo Imperio de la villa hispanorromana de Carranque (Toledo)[9]. El mosaico está rodeado de una guirnalda, sostenida por figuras de Attis, que no tienen paralelo.

Dionisos y Ariadna/Agros y Opora. En el Museo de Souweida se conserva otro mosaico de tema mitológico fechado a mediados del siglo III[10]. En el emblema central se representa una pareja divina de la fertilidad en compañía de Ploutos, esplendedor de riqueza, coronado con hojas y cubierto con un *kalathos*, y de una persona no identificada. La pareja recibe el homenaje de la tierra, una matrona opulenta adornada con una corona de espigas y *kalathos* sobre la cabeza, y de las cuatro estaciones representadas por niños identificados por su nombre, que llevan atributos variados, frutos y productos típicos de la estación. Esta escena glorifica la riqueza y la fertilidad de la tierra. Los dos personajes podrían ser Agros y Opora, que aparecen en un mosaico de Antioquía, o también Dionisos y Ariadna. Tres de los frisos de acanto son contemporáneos del grupo central. El cuarto, situado en el lado superior, parece ser una

[6] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 20-23; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 399-402, láms. XXVI, 2-XXVIII, 1; *id.*, «La mosaïque en Syrie», pág. 496, fig. 174b.

[7] J. Balty, «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 398, fig. 3-4.

[8] *EAA*, I, págs. 689-696; *LIMC*, I, págs. 454-460.

[9] J. M. Blázquez *et al.*, «La mitología en los mosaicos hispano-romanos», *AEspA*, 59, 1986, págs. 101-133.

[10] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 24-25; *id.*, «La mosaïque antique au Proche-Orient, I», pág. 404, láms. XXXIII 2-XXIX.

restauración de fecha posterior, hacia el año 320, a juzgar por un estilo más expresionista. El resto del friso es uno de los ejemplos más antiguos de este tipo de decoración de grandes roleos de acanto, tema que va a estar de moda en los mosaicos orientales entre los siglos IV y VI, adornado con máscaras vegetales y con escenas en donde se afrontan, dos a dos, *putti* cazadores y animales salvajes.

Gé, Aión y Prometeo. La patria de Filipo el Árabe ha dado otro mosaico, hoy en el Museo Nacional de Damasco, fechado en tiempos del emperador Filipo el Árabe o a finales del siglo[11]. En el centro se encuentra la figura juvenil de Gé, semidesnuda, con *kalathos* sobre la cabeza y velo, sentada en el suelo y sosteniendo el cuerno de la abundancia, rodeada de cuatro erotes, que llevan cestos llenos de frutos *(karpoi)*. En segundo plano se hallan: Georgia, la Agricultura y Triptolemus, junto a su buey. En la parte superior el artista colocó dos *putti* y en el lado opuesto se hallan las cabezas de los vientos (Notus, Euros, Zephyrus y Boreas).

En el lado izquierdo, Aión, con la rueda del tiempo en la mano derecha, viste el *paludamentum*. A sus espaldas se hallan cuatro jóvenes alados *(Tropai)*, que simbolizan las estaciones. Junto a Aión representan el ciclo indefinido de la naturaleza y garantizan la fecundidad de la tierra. En el lado opuesto, Prometeo fabrica el cuerpo del hombre, mientras una ninfa semidesnuda contempla el trabajo (Apoll., *Bibl.*, 1, 7, 1; Paus., X, 4, 4). En segundo plano se halla Hermes conduciendo a Psyche y a su lado una personificación del *anima*. Piensa J. Balty que esta composición evoca las discusiones de la escuela neoplatónica, de tiempos de Plotinus. A. Blanco ha comparado este mosaico de Shahba-Philippopolis con el mosaico cosmogónico de Emérita Augusta, la capital de Lusitania en Hispania, de época de los Antoninos, y con la pintura descrita por Juan de Gaza. En los tres pavimentos se repiten: Drósoi, Notos, Zephyrus, Euros, Boreas, Tropai, Aión, Gé y Karpoi[12].

Palmira

Aquiles en Skyros. Palmira ha proporcionado un mosaico en la llamada «Casa de Aquiles», hoy en el Museo de Palmira, datado a finales del siglo III o a comienzos del siguiente, que representa a Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes, entre las hi-

[11] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, pág. 28; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 425, lám. XLVI, 2; E. Will, «La Syrie à l'époque hellenistique et romaine: mille ans de vie intellectuelle et artistique», en *La Syrie de l'époque achémenide à l'avènement de l'Islam*, pág. 578, fig. 216.1. Sobre Gé, M. B. Moore, *LIMC*, IV, págs. 171-177.

[12] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, CMRE, I, Madrid, 1978, pág. 23; A. Alföldy, *Aion Mérida und Aphrodisias*, Mainz, 1979; J. M. Blázquez, «Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita», *AEspA*, 59, 1986, págs. 89-100; M. H. Quet, *La mosaïque cosmologique de Mérida*, París, 1981; L. Musso, «EINON TOU KOSMOS a Mérida: ricerca iconografica per la restituzione del modelo compositivo», *RIASA*, 67, 1983-1984, págs. 151-190; M. Leglay, «Aion», en *LIMC*, I, págs. 399-411; D. Parrish, «Annus-Aion in Roman Mosaics», en *Mosaïque romaine tardive, l'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines*, París, 1981, págs. 11-25; H. Lavagne, «Remarques sur l'Aion de la mosaïque de Sentinum», págs. 24-40; AA.VV., *Aión. Le temps chez les romains*, París, 1976. Sobre las representaciones del Tiempo en la musivaria romana, cfr. Actas del Coloquio Internacional «El Tiempo en los mosaicos de Hispania: Iconografía, modos de asociación, contexto histórico y arquitectónico», *Anas*, 11-12, 1998-1999, con toda la bibliografía reciente; G. López Monteagudo y J. M. Blázquez, «Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del norte de África», *Anas*, 13, 2000, págs. 135-153.

jas de Lycomedes[13]. El tema es bien conocido en los mosaicos del Bajo Imperio. Baste recordar los mosaicos hispanos, uno de época del emperador Teodosio hallado en Pedrosa de la Vega (Palencia) y el segundo, del siglo VI, descubierto en Santisteban del Puerto (Jaén)[14]. J. Balty compara esta composición con la que aparece en algunos sarcófagos y con un mosaico de Tipasa, de esquema muy parecido, que se repite en un pavimento de Kourion, en Chipre.

Cassiopea. Este mosaico se halló también en Palmira, en la Casa de Cassiopea. Es de la misma fecha que el pavimento anterior y se conserva en el Museo Nacional de Damasco[15]. Sólo se conserva el círculo central con el rótulo en griego: KRISIS NEREIDON PERI KALLOUS. Cassiopea ocupa el centro identificada por su nombre, va desnuda con manto a la espalda y sosteniendo la cabellera a ambos lados del cuerpo. Está rodeada de nereidas, de *putti* y de un tritón. El fragmento conservado de este mosaico representa el envío por Poseidón de un monstruo marino, al que se ofrece Andrómeda, hija de Cassiopea, que es liberada por el héroe Perseo[16]. En el medallón central, muy deteriorado, hay una divinidad masculina con nimbo, desnudo y de frente al espectador, con abundante cabellera y barba poblada. Tiene un aspecto majestuoso; la mano derecha, delante del sexo, sostiene un objeto indeterminado, seguramente una concha, la mano izquierda empuña un tridente. Sobre el dios una inscripción dice: KRISIS NEREIDON. A su derecha se halla un varón desnudo y un erote que sostiene un *kantharos*. Este dios está colocado precisamente encima de Cassiopea. Piensa J. Balty que los artistas sirios tuvieron una predilección local por este tema, cuya elección se explica fácilmente a la luz de las tradiciones mitológicas sirio-palestinas, pues Cassiopea pasaba por descendiente del dios sirio Belos, hijo de Kronos, según la cosmología fenicia. Las cuatro estaciones, de las que sólo se conserva la Primavera alada y adornada con una corona de flores, con collar al cuello y sosteniendo un cordero, con el rótulo TROPE AEGINE, ocupaban las esquinas de este emblema circular.

El emblema estaba rodeado por un friso figurado de centauros cazadores entre animales. Algunos se disponen a lanzar piedras; otros van armados de ramos; sus

---

[13] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, pág. 30; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 417, lám. XXXIX, 2; H. Stern, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre*, Bibliothèque archéologique et d'Histoire, *CI*, Beirut, 1977, págs. 15-26.

[14] J. M. Blázquez *et al.*, «La mitología en los mosaicos hispano-romanos», *AEspA*, 59, 1986, págs. 103-104, fig. 3-4; J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CMRE, III, Madrid, 1981, págs. 69-72, con muchos paralelos sobre el tema; J. M. Blázquez y J. González Navarrete, «Mosaicos romanos del Bajo Imperio», *AEspA*, 45-47, 1972-1974, págs. 423-427, con paralelos; P. de Palol, «Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto», en *CMGR*, II, 1975, págs. 227-240, láms. XXXV-XCII. En la llamada tumba de los tres hermanos en Palmira hay una pintura de los años 160-191 con el tema Aquiles en Skyros y de otra tumba procede una pintura del siglo III con Dionisos tumbado, semidesnudo, cfr. M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra*, Londres, 1976, pág. 85, fig. 115, pág. 87, fig. 118. Sobre el significado de la representación de Aquiles en el Bajo Imperio, cfr. D. Stutzinger, «Die spätantiken Achilleusdarstellungen-Versuch einer Deutung», en *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt, 1983, págs. 175-179.

[15] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 32-33; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 416-417, lám. XXXIX; H. Stern, *op. cit.*, págs. 29-38, fig. 43-44. Sobre Cassiopea, cfr. E. B. Harrison, *LIMC*, III, páginas 191-203; M. Maaskant-Kleibrink, «The Stuff of Which Greek Heroines Are Made», *Babesch*, 64, 1989, págs. 37-39.

[16] Sobre las representaciones de este mito en los mosaicos romanos, cfr. G. López Monteagudo, «El mito de Perseo en la musivaria romana. Particularidades hispanas», *Espacio, Tiempo y Forma*, II/11, 1998, págs. 435-491; *id.*, «Perseo, viajero a Occidente. Documentos musivos», *L'Africa Romana*, XIII, 2000, páginas 796-816.

mantos flotan al viento. El paisaje está representado por rocas cúbicas. Magníficamente se representa en el movimiento de los cuerpos y en su musculatura la impresión de fuerza bruta[17]. El estilo, el esquematismo, el volumen de los cuerpos y los bruscos contrastes entre los colores, los rostros angulosos y macizos, tienen paralelos en la pintura paleocristiana de la época de la Tetrarquía (Catacumba de Pedro y de Marcelino, Cementerio de los Giordani y Catacumba de Domitilla). La fecha de este mosaico probaría que la ciudad de Palmira continuó su existencia después de su destrucción por el emperador Aureliano en 273.

Shahba-Philippopolis

Figuras alegóricas. Shahba-Philippopolis ha dado un mosaico[18] fechado en el primer cuarto del siglo IV, hoy conservado en el Museo de Damasco, decorado con tres figuras alegóricas: Eutekneia, Dikaiosyne y Philosophia, según indican las inscripciones que las acompañan. Las tres llevan amplios vestidos y mantos. La primera está sentada y sus acompañantes de pie. Junto a Philosophia se encuentra una *capsa* con los rollos. Las figuras alegóricas son muy típicas en los mosaicos del Bajo Imperio y encajan muy bien en las corrientes espirituales de las élites de finales de la Antigüedad[19]. Se puede ver en estas alegorías una personificación de los ideales de vida pagana del momento.

Orfeo entre los animales. La misma ciudad ha dado un mosaico, conservado *in situ* y fechado en el segundo cuarto del siglo IV, con Orfeo entre las fieras. Aparece sentado en una roca, colocado de tres cuartos, tocando la lira y rodeado de fieras, entre las que se encuentra un grifo[20]. J. Balty piensa que este mosaico está inspirado en la

---

[17] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 34-35; *id.,* «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 417-418, lám. XI., 3.

[18] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 42-43; *id.,* «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 423-424, lám. XLVI; *id.,* «La mosaïque en Syrie», pág. 498, fig. 175c; E. Will, *op. cit.,* pág. 578, fig. 215. Sobre la vida intelectual de Siria, cfr. E. Will, *op. cit.,* págs. 567-579.

[19] G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos», *Antigüedad y Cristianismo,* XIV, 1997, págs. 335-361.

[20] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 44-49; *id.,* «La mosaïque d'Orphéo à Chahba Philippopolis», en *Mosaïque. Recueil d'Hommages à H. Stern,* París, 1983, págs. 33-37, láms. XXI-XXIV; *id.,* «La mosaïque en Syrie», págs. 500-501, fig. 136b. Sobre el tema en general, cfr. H. Stern, «La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les-Fismes», *Gallia,* XIII, 1955, págs. 41-77; E. R. Panyagua, «Catálogo de las representaciones de Orfeo en el arte antiguo», *Helmantica,* 23-24, 1972-1973, págs. 83-135, 393-416, 433-498; U. Liepmann, «Ein Orpheusmosaik im KestnerMuseum zu Hannover», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte,* 13, 1974, págs. 9-36; J. Thirion, «Orphée magicien dans la mosaïque romaine. À propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la région de Sfax», *MEFRA,* LXVII, 1955, págs. 149-176. En el estudio del mosaico de Sfax, en el que también se representa un grifo entre los animales, el autor se pregunta por qué el tema de Orfeo tenía un éxito tan descomunal en los mosaicos de época romana, perdurando su éxito en la literatura y en las representaciones artísticas y en los monumentos religiosos del siglo III hasta la decadencia del orfismo, con un carácter ya no sólo decorativo. Orfeo, posiblemente, tenía un papel de protector, y los animales de su alrededor, entre ellos el grifo, mantenían alejada la mala suerte del lugar donde se hallaba el mosaico. J. Thirion recuerda, también como J. J. Balty, que en las pinturas de Nápoles descritas por Philostratos el joven Orfeus era muy querido en el Bajo Imperio. San Agustín *(Civ. Dei.,* 18.14) ataca las ceremonias religiosas que se realizaban en nombre de Orfeo y la vanidad de las profecías órficas *(Ad Faust.,* 13.5). Recientemente, I. J. Jesnick, *The Image of Orpheus in Roman Mosaic: An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to Its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity,* Oxford, 1997.

representación de Orfeo que vio Philostratos el joven, en Nápoles, obra fechada en el siglo III. La descripción de esta composición, la expresión del personaje, el entusiasmo expresado, la actitud de la escena, los vestidos y los restantes detalles, animales, rocas, árboles, corresponden bien al mosaico de Shahba-Philippopolis. Orfeo gozó de gran aceptación entre los artistas de mosaicos del Bajo Imperio. Baste recordar los varios mosaicos con Orfeo de Britania, fechados en el Bajo Imperio[21], los mosaicos hispanos, diez[22], los de Palestina[23], etc. Mosaicos con la figura en Adana[24], Seleucia, Edessa, etc., a los que nos referiremos más adelante. Este mosaico es una de las piezas mejor logradas de los mosaicos del Bajo Imperio.

Las bodas de Dionisos y Ariadna. Fechado en el segundo cuarto del siglo IV y procedente de la misma ciudad y también conservado *in situ* es el mosaico con las bodas de Ariadna y Dionisos[25], hoy conservado en el Museo de la ciudad. La pareja de amantes ocupa el centro de la escena, sentados sobre rocas y con nimbos en la cabeza. Los dos dioses están semidesnudos. Al fondo, entre los dos esposos, se encuentra Eros con antorcha al hombro. Delante de la pareja, en el ángulo derecho, tumbado en el suelo y medio ebrio, se encuentra Herakles semidesnudo. Un *putto* intenta sostenerle. En el lado opuesto, Sileno viejo ofrece a Ariadna, a la que sujeta por el brazo derecho, una copa. Esta composición es frecuente en los sarcófagos. Dionisos se parece a la figura de Antioquía *(vid. infra).* Esta composición conviene a una sala de banquete, en la que se discutían serios problemas espirituales. En la orla de enmarque se encuentran representadas las bacantes y máscaras de los sátiros, que desempeñaban un papel importante en el mito primitivo. Con él se relacionan también los *putti* vendimiadores.

Afrodita y Ares. Este mosaico se conserva *in situ* en el Museo de Shahba-Philippopolis y se fecha en el segundo cuarto del siglo IV[26]. En el lado izquierdo se encuentra Afrodita, semidesnuda, recostada relajadamente, con nimbo en la cabeza, que dirige su brazo derecho extendido hacia Ares, el cual está colocado enfrente de la diosa, desnudo y de espaldas al espectador, apoyado en la lanza. El manto cuelga del brazo derecho. La originalidad de este mosaico reside en los personajes que acompañan a los dioses, todos identificados por su nombre. Detrás de Afrodita se encuentra Charis, que se dispone a coronar a la diosa. Junto a Ares se halla Euprepeia, y encima de ella, en el extremo superior derecho, Skope, apoyado en una roca. Entre los dos amantes se encuentran las armas de Ares, que un joven alado y otros dos se disputan en la parte superior. Piensa J. Balty, basada en una afirmación del emperador Julianus (Or., VII, 217 C), que esta escena es el comentario de un mito. Charis, la esposa de

---

[21] D. J. Smith, «Orpheus Mosaics in Britain», en *Mosaïque. Recueil d'Hommages à H. Stern,* páginas 315-328; B. Walters, «The "Orpheus" mosaic in Littlecote Park, England», en *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico,* Ravena, 1983, págs. 433-442.

[22] J. M. Blázquez *et al.,* «La mitología», cit., págs. 113-114; J. M. Álvarez Martínez, «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos», en *Homenaje in memoriam Alberto Balil,* Guadalajara, 1990, páginas 29-58.

[23] A. Ovadiah, *Orpheus from Jerusalem. Pagan or Christian Image?,* The Jerusalem Cathedral, 1981, páginas 152-166.

[24] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 406, lám. XXV.

[25] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 50-57; A. Bounni, «Iconographie d'Héraclès en Syrie», en *Iconographie Classique et Identités Régionales,* págs. 377-387, fig. 8. Sobre Dionisos en mosaicos: K. M. D. Dunbabin, *op. cit.,* págs. 173-187. Sobre Ariadna, cfr. F. Turgert, *LIMC,* III, págs. 1075-1077.

[26] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 58-65. Sobre este tema, cfr. E. Simon y G. Bachhicens, *LIMC,* II, págs. 482-483.

Hefaistos, rehabilita a Afrodita, mientras Euprepeia garantiza la moralidad. Skope es la personificación de un lugar, en tanto que espectador. En el Bajo Imperio, como se indicó ya, las personificaciones abstractas abundan en los mosaicos.

Thetys. Igualmente conservado *in situ* también en el Museo de Shahba-Philippopolis. Su fecha es el segundo cuarto del siglo IV[27]. Thetys está vista de frente, alada, con estrella de mar entre las alas. Un *ketos* con cabeza de perro rodea el cuello. Thetys levanta un remo. Generalmente va acompañada de Okeanos, como en mosaicos de Cilicia y de Antioquía, y su figura es muy frecuente en los mosaicos. Baste recordar que sólo en Hispania está presente en tres mosaicos[28]. Desde el punto de vista artístico, la ejecución del busto de Thetys en este mosaico sirio es una obra bien lograda y original, que se aparta de los modelos establecidos.

Apamea

Gé y las estaciones. El mosaico con esta escena[29] se halló en el edificio llamado *triclinium* de Apamea de Siria, y se fecha en el tercer cuarto del siglo IV. En el centro de ocho losanges que se cruzan se encuentra Gé, la tierra, y en los cuatro ángulos de los paneles octogonales los bustos de las estaciones. Esta asociación de Gé y las estaciones es frecuente en mosaicos del Bajo Imperio. La cabeza de Gé rodeada de follaje y de frutos es majestuosa y de mirada penetrante. Sostiene una cornucopia repleta de frutos como es frecuente en mosaicos de Antioquía o de Baalbeck y de Beit Djibrin en Palestina. Novedad grande de la figura de Apamea es el *kalathos* o *modius* que corona la cabeza, atributo de la Artemis de Éfeso, de Isis y de Serapis. En un mosaico de Shahba-Philippopolis, de mediados del siglo III, en el Museo de Souweida, en el que se representa también el tema de Gé con las estaciones homenajeando a Dionisos, la cabeza de Gé está coronada igualmente por un *kalathos*[30]. En segundo lugar se encuentra la figura de Plutos, que refuerza el sentido de fertilidad y riqueza. El paralelo más próximo a la composición de Apamea se encuentra en la Casa de Gé y de las estaciones de Antioquía *(vid. infra).*

El retorno de Ulises y las Therapenides. Este mosaico procede de la catedral de Apamea[31]. Se encuentra en los Musées royaux d'art et d'histoire de Bruselas y se fecha en el tercer cuarto del siglo IV. El nombre de las Therapenides está escrito sobre las seis doncellas que danzan. Al fondo a la izquierda se ha representado una decoración arquitectónica y en el centro tres personajes. Encima del arco del pórtico se halla un hombre coronado por un *pilos* y llevando una lanza; se echa en los brazos de una doncella que le acepta bajo la mirada de una segunda joven. Representa a Ulises. La escena describe el encuentro feliz del héroe griego y de Penélope, en presencia de la vieja nodriza Euryclea. J. Balty acertadamente ha señalado un sentido más

[27] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 66-69; *id.,* «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 402, fig. 5; *id.,* «La mosaïque en Syrie», págs. 500-502, fig. 177.

[28] J. M. Blázquez *et al.,* «La mitología», cit., págs. 119-120, fig. 33.

[29] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 72-75; *id.,* «Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée», *Syria,* L, 1973, págs. 311-347, láms. XV-XVIII.

[30] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 24-25; *id.,* «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 402, láms. XXVIII, 2-3, XXIX, 1.

[31] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 76-79; *id.,* «La mosaïque en Syrie», págs. 492-494, fig. 171; J. J. Ch. Balty, *Mosaïques d'Apamée,* Bruselas, 1986, págs. 4-5, láms. 1-3.

profundo a la escena, en relación con el interés de los filósofos neoplatónicos por la figura de Ulises. Según Porfirio, Ulises simboliza al hombre que se despoja de la envoltura carnal para obrar según el espíritu. Penélope representa a la filosofía[32]. Este simbolismo viene reforzado por el mosaico de Sócrates entre los siete sabios de Grecia, que pertenece al mismo conjunto.

Sócrates entre los sabios. Este último mosaico procede de un edificio próximo a la catedral y se fecha en el tercer cuarto del siglo IV[33]. Es más posible que represente a Sócrates entre seis sabios de Grecia, que a Sócrates entre sus discípulos, pues el primer tema se representa en un mosaico de Baalbeck, donde los sabios rodean a Calliope[34], identificada por un letrero y por su máxima más importante, de época severiana. La composición de los siete sabios fue tema que gozó de gran aceptación desde el comienzo del Imperio Romano hasta el final de la Antigüedad; baste recordar un mosaico de Augusta Emérita[35]. El panel de Apamea sigue muy probablemente un prototipo de origen pictórico.

J. Balty sugiere que el edificio donde han aparecido estos mosaicos pudiera ser el de la escuela neoplatónica, que hay una comunidad de temas entre estos mosaicos y los escritos del emperador Juliano y que la visita del emperador a Apamea pudo haber motivado este conjunto de mosaicos en la segunda mitad de 362 o a comienzos de 363.

En este mosaico hay probablemente una recuperación de valores que han pasado al cristianismo. A Cristo se le representaba frecuentemente entre sus discípulos con una iconografía muy similar a la del banquete de los sabios[36].

Juicio de las Nereidas. Procede este pavimento del edificio pagano debajo de la catedral de Apamea y se fecha en el tercer cuarto del siglo IV[37]. La escena representa el juicio de las Nereidas en un friso de trece mujeres fácilmente identificables por los letreros, citadas con sus nombres ya en la *Ilíada* (VIII, 38-49), en la *Theogonia* de Hesíodo (240-264), en Apollodoros *(Bibl.,* I, 2, 6) y en Virgilio *(Georg.,* IV, 334-344): Aglais, una de las Gracias, semidesnuda, con velo al viento; Aphros, arrodillada detrás de la figura anterior, con los trazos de un tritón, con cabellera de algas, apretando a Thetys, casi desnuda, vuelta hacia la derecha; Doris; Aphrodita, y Peitho. Delante de la figu-

---

[32] J. J. Ch. Balty, «Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellenisme et de la politique antichrétienne de l'empereur», *Dialogues d'Histoire Ancienne,* 1, 1974, pág. 276; *íd., Mosaïques d'Apamée,* págs. 4-5, fig. 1-3; G. López Monteagudo, «El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos», *Latomus,* 57/1, 1998, págs. 38-51.

[33] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 78-81.

[34] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 380-383, lám. 20; M. Chéhab, *Mosaïques du Liban,* París, 1958, págs. 32-42, láms. XIII, 2, XV-XX, con numerosos paralelos.

[35] J. M. Alvarez, «El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida», *Anas,* 1, 1988, págs. 99-120, láms. 14-21; *íd., Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos,* Mérida, 1990, págs. 69-79, fig. 6, láms. 32-38. Sobre la representación de los sabios en los mosaicos y en el arte en general, véase G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma,* II/7, 1994, págs. 249-308; *íd.,* «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana,* XI, 1996, págs. 71-110.

[36] Sobre este particular, cfr. G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual», con toda la bibliografía sobre el tema; G. López Monteagudo, «El nacimiento del arte cristiano», en J. Alvar *et al., Cristianismo primitivo y religiones mistéricas,* Madrid, 1995, págs. 405-434.

[37] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 82-87; *íd.,* «Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée», en *Mythologie gréco-romaine. Mythologies périphériques. Études d'iconographie,* París, 1981, págs. 95-106, láms. I-VI; *íd.,* «La mosaïque en Syrie», pág. 495, fig. 172; G. Picard, «Vénus et la possedée de Carthage», *BSNAF,* 1987, págs. 59-70; M. Maaskant-Kleibrink, *op. cit.,* págs. 37-39.

ra de Aphrodita y Peitho se halla Bythos, personificación de los abismos, coronada por algas. Siguen modelos helenísticos Krisis, envuelta en un gran manto blanco, de pie, colocada algo detrás de Amymone, sentada y vestida de blanco; Poseidón, sentado, con tridente, que coloca el brazo derecho sobre la espalda de la Danaide, que ocupa el lugar de Amphitrite. Delante se encuentra una corona. Sigue Cassiopea, desnuda, coronada por una Victoria.

Esta composición se repite, como se ha visto, en un mosaico de Palmira. La gran novedad de este mosaico consiste en la coronación de la Victoria. Cree J. Balty que la leyenda expresada en este mosaico sigue una tradición local sirio-palestina, leyenda que se inscribe en las corrientes neoplatónicas de Apamea, bien representadas por el filósofo Jamblico, que fue maestro en Apamea. La figura central es Bythos, modelo de sabiduría y de justicia. El simbolismo del mosaico de Ulises está próximo al expresado por el pavimento de Cassiopea, víctimas los dos de Poseidón; Ulises era famoso por su astucia y Cassiopea por su belleza. Estos mosaicos expresan magníficamente concepciones platónicas.

Todos estos mosaicos prueban que entre los siglos II y IV los mosaicos mitológicos son casi los únicos que se fabrican en Siria, sin duda por ser los preferidos por los dueños de las suntuosas mansiones. Tan sólo dos mosaicos se apartan de esta regla: el mosaico del banquete procedente de Shahba-Philippopolis, del primer cuarto del siglo IV[38], y el de las jóvenes músicas del Museo de Hama, hallado en Mariamin[39]. Todavía cabe recordar algunos otros mosaicos mitológicos en Siria, como el de las Tres Gracias, de Shahba-Philippopolis, de la segunda mitad del siglo III[40], que sigue un modelo tradicional[41]. Este mosaico con las Tres Gracias presenta un parentesco próximo, salvo en detalles, con el hallado en Narli Kuyu, en Cilicia, al que se alude más adelante. Al mismo siglo pertenece el mosaico decorado con Pan (?), Eros alado y Afrodita[42].

Todavía en pleno siglo V, en una época en la que el cristianismo estaba muy extendido en Siria, los temas mitológicos paganos se mantenían en los mosaicos, aunque en número muy reducido.

Amazonas cazadoras. En Apamea, en el edificio junto al *triclinium,* en una fecha tan avanzada como el tercer cuarto del siglo V, se hizo un pavimento[43] con el tema de las amazonas cazadoras, que recuerda ya creaciones posteriores del arte bizantino (Cortejo de las Vírgenes y mártires de S. Apollinare en Ravena)[44]. Entre tres árboles se representan dos amazonas a caballo, que alancean a dos fieras. Van defendidas por un escudo circular y el manto flota al viento. El tema de las amazonas es raro en el

---

[38] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 36-41; *id.*, «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 442-443, láms. XLIV-XLV.

[39] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 94-99.

[40] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 410, lám. XLII, 1.

[41] E. B. Harrison, «Charis, Charites», en *LIMC,* III, págs. 191-203. Sobre los mosaicos hispanos con este tema, cfr. A. Balil, «El mosaico de "las tres Gracias" de Barcelona», *AEspA,* 31, 1958, págs. 63-95, con parelelos; X. Barral, *Les mosaïques romaines de la Regio Laietana (Barcelone et ses environs),* Barcelona, 1978, 5, 44-47; G. López Monteagudo *et al.*, «El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos», *Latomus,* 47/4, 1988, págs. 785-804.

[42] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 413, lám. XXXVIII, 1.

[43] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie,* págs. 114-117; G. Amad, *Le mythe des amazones dans la mosaïque antique,* Beirut, 1975, pág. 1214, fig. 4; C. Dulière, *La mosaïque des Amazones,* Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 1, Bruselas, 1968; P. Devambez y A. Kauffmann-Samoras, en *LIMC,* I, págs. 586-653.

[44] E. Nehli, *Die Mosaiken von Ravenna,* Stuttgart, 1970, págs. 25-26, láms. 4-5.

repertorio de los mosaicos del Oriente. Se repite en un mosaico de Antioquía, pero aquí luchan con guerreros, según el modelo griego. En un pavimento de la villa de Yaqto, una amazona alancea a un animal *(vid. infra)*. Posiblemente se tenga en estos dos mosaicos, en el de Antioquía y en el de Yaqto, una contaminación con las escenas de caza, representadas en un mosaico hallado en el mismo edificio de Apamea, fechado en el primer cuarto del siglo v[45]. Es probable que en esta caza de bestias feroces se simbolice la virtud.

Este mosaico con las amazonas cazadoras representa ya corrientes nuevas en el arte, con una acentuación del carácter decorativo. Figuras y paisaje se encuentran en el mismo plano paralelo al espectador. La escena está como en un tapiz. Este principio de composición se halla en el mosaico de la caravana de camellos, descubierto en el pórtico de la Gran Columnada de Apamea, fechado en el año 469[46].

Meleagro y Atalanta. Un segundo mosaico de escena de caza[47], bien descrita por Apollodoro *(Bibl.*, I, 8, 1-3), ha dado el barrio sudoeste de Apamea y se conserva *in situ*. Se fecha esta pieza en el último cuarto del siglo v. La escena representada es la cacería de animales salvajes, heridos por Meleagro y Atalanta, agonizantes o saltando sobre la grupa del caballo.

Los dos personajes aparecen en la parte superior entre dos árboles de copa lanceolada, como los del mosaico anterior, a caballo, enfrentados y con *paludamentum* al viento. Meleagro va vestido a la moda persa del siglo v, con tiara sasánida cubierta de piedras preciosas. Lleva lanza, mientras que Atalanta porta arco y carcaj. La escena es de una gran violencia. La leyenda mitológica de Meleagro y Atalanta, vinculada a la caza del jabalí de Calydon, es una de las más antiguas en el arte griego. Su sentido amoroso aparece ya en el Meleagro del trágico Eurípides en el siglo v. El tema se repite en un mosaico de Biblos, con los protagonistas a pie, así como en la villa constantiniana de Antioquía, a los que nos referimos más adelante, y es frecuente en mosaicos de otras zonas del Imperio de época tardía, como en la villa de Cardeñajimeno (Burgos, España)[48], entre otros. Esta composición pasa a los sarcófagos con carácter funerario, por la muerte prematura del joven cazador.

Los mosaicos de las amazonas, de Meleagro y de Atalanta y el conjunto de mosaicos de uno de los pórticos de la Gran Columnada de Apamea (Caravana de camellos y trabajos alrededor de una noria), pertenecen al mismo taller.

---

[45] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 104-109; *íd.*, *La grande mosaïque de chasse du triclinos*, Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 2, Bruselas, 1969. Sobre los mosaicos con escenas de caza, cfr. K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 46-64; J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, «Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza», en *Homenaje in memoriam de Alberto Balil*, Guadalajara, 1990, págs. 59-88; G. López Monteagudo, «La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo», *Antigüedad y Cristianismo*, VIII, 1991, págs. 497-512.

[46] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 110-111; C. Dulière, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade*, Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 3, Bruselas, 1974.

[47] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 118-123; *íd.*, «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 403, fig. 10; C. Dulière, «Ateliers des mosaïstes de la seconde moitié du ve siècle», en *Colloque d'Apamée de Syrie I*, Miscellanea 6, Bruselas, 1969, págs. 125-128, lám. LII, 1; *íd.*, «Les mosaïques de Syrie: au ve siècle et leur répertoire», *Byzantion*, LIV, 1984, págs. 460-661, lám. XI, fig. 1.

[48] J. M. Blázquez *et al.*, «Atalanta y Meleagro en un mosaico romano de Cardeñagimeno (Burgos-España)», *Latomus*, 45/3, 1986, págs. 555-567, con paralelos; L. Lancha y A. Bartolomé Arraiza, «Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñagimeno (Burgos)», *AEspA*, 61, 1988; G. López Monteagudo *et al.*, *Mosaicos romanos de Burgos*, CMRE, XII, Madrid, 1998, págs. 20-28.

Agrupamos a continuación una serie de seres mitológicos que se repiten en diferentes mosaicos, la mayoría ya citados.

Attis. Pequeños Attis alados rodean el emblema de Artemis en el baño hallado en Shahba-Philippopolis. Llevan a hombros una guirnalda de frutos y hojas, adornada con cintas y aves. La guirnalda, de origen funerario, tiene aquí un simple carácter decorativo. Los pequeños Attis transportando guirnaldas no tienen paralelos en otros mosaicos, ya que lo frecuente es la vinculación de los Erotes o *putti* con las guirnaldas. En el mosaico de Shahba-Philippopolis, como señala J. Balty, hay una interferencia entre la iconografía de Attis y la de Eros, lo que permite explicar la sustitución de uno por el otro. El tema en este mosaico es simplemente decorativo.

Putti. Erotes desnudos rodean la imagen del dios río de Ghallineh entre roleos de acanto. En un mosaico de Rastan[49], la antigua Arethusa, con representación de un paisaje portuario, cuatro *putti* juegan sobre una barca, junto a unas rocas, en presencia de un dios fluvial con remo sentado a la orilla. Se fecha en el siglo II. En el mencionado mosaico de Cassiopea hallado en Palmira, *putti* rodean a la figura central.

Putti vendimiadores decoran la orla del mosaico con las bodas de Ariadna y Dionisos de Shahba-Philippopolis. En este mosaico, ramas de vid sustituyen a las hojas de acanto, en alusión al tema central. También los *putti* están aquí en relación directa con el tema báquico y tienen un mero carácter decorativo. En estos frisos asimismo se representan escenas de caza, en las que intervienen *putti,* como en el mencionado mosaico de Dionisos y Ariadna de la misma ciudad, con escenas en donde se afrontan, dos a dos, *putti* cazadores y animales salvajes.

En el mosaico ya mencionado de Afrodita y Ares, *putti* se disputan las armas de Ares; dos el casco, mientras que un tercero intenta levantar el escudo. Las representaciones de *putti* en las más diversas escenas son típicas de mosaicos de época constantiniana de Shahba-Philippopolis, como los *putti* en barcas que decoran el friso del citado mosaico de Thetys. Los *putti* navegan en barcas, reman o pescan con redes. *Putti* cazadores y animales están repartidos simétricamente por todo el friso que rodea al célebre emblema de las músicas procedente de Mariamin. También hay máscaras vegetales.

En la cenefa del mencionado mosaico de Apamea decorado con el tema Meleagro y Atalanta se representan *putti* cazadores, con lanzas y escudos, entre roleos de acanto. Se repiten dos escenas contra panteras o leones; en una el *putto* ataca a una fiera que se avalanza contra él, y en la segunda el *putto* se protege del asalto de la fiera con un escudo. Otras veces luchan fieras entre sí. Un oso ataca a un zebú o un tigre persigue a una gacela. El friso está también decorado con máscaras vegetales, con frutos de toda clase y con aves.

Pelops e Hyppodamia. Este mosaico con la escena de matrimonio entre Pelops e Hyppodamia se encuentra en el Museo de Damasco y es de procedencia desconocida[50]. Todos los personajes que intervienen llevan su correspondiente letrero, como es frecuente en los mosaicos sirios. Las escenas se representan en dos planos diferentes. En el lado izquierdo se encuentran Pelops, bien reconocible no sólo por la inscripción, sino por el gorro frigio que cubre la cabeza. Pide a Oinomaos la mano de su hija Hyppodamia, en presencia de ella. A la derecha se ha figurado la *dextrarum iunctio* de los esposos. En la parte superior se representa la carrera de carros en la que Pelops

[49] J. Balty, «La mosaïque en Syrie», pág. 502, fig. 178.

[50] J. Balty, «La mosaïque en Syrie», págs. 498-500, fig. 175d.

triunfó sobre Oinomaos y se llevó a su hija. Está presente el cochero Myrtilos entre las dos cuadrigas, que por traición provocó la muerte de Oinomaos. Se representa una versión tardía de la leyenda que se lee en Apollodoros o en Pausanias, pues ni Píndaro ni el frontón de Olimpia conocen a Myrtilos. La importancia de este mosaico estriba, como indica J. Balty, en que esta leyenda, conocida por los relieves de algunos sarcófagos del siglo III, es desconocida en mosaicos, salvo en éste.

Sarrîn

En Sarrîn aparecieron entre 1982 y 1983 seis mosaicos que ilustraban temas mitológicos, dispuestos alrededor de un espacio central, que podría identificarse como un atrio con peristilo. Los mitos representados son Artemis con escena de caza, thiasos dionisiaco con Ariadna, rapto de Europa, triunfo de Afrodita, Heracles y Augé, Meleagro y Atalanta. En la orla se encuentra el dios Nilo. Se fechan estos pavimentos en el siglo VI. Posiblemente se trata de un taller itinerante, procedente de Antioquía, que trabajó en Sarrîn y en Resafa[51].

Zeugma/Seleucia del Éufrates

La ciudad helenística de Seleucia, fundada hacia el año 300 a.C. por Seleuco I Nicátor, tras la muerte de Alejandro, se halla emplazada en la orilla oeste del Éufrates en la ruta comercial que unía Anatolia y Mesopotamia, opuesta a la ciudad de Apamea, situada en la otra orilla del río. Seleuco construyó un puente de madera para facilitar las comunicaciones entre el Este y el Oeste, cuyo nombre, Zeugma, que en griego antiguo significa puente, conexión o cruce, sirvió para designar a las dos ciudades. Zeugma alcanzó en el siglo II d.C. un gran esplendor con el asentamiento de la Legio IV y el tráfico comercial, que produjo un aumento de la población en 7.000 habitantes y la construcción de ricas casas de dos pisos, decoradas con mosaicos y frescos. En el año 256, el lugar sufre el ataque de los partos, iniciándose entonces su decadencia[52].

Triunfo de Neptuno. En el siglo XIX circulaban ya en el mercado mosaicos procedentes de Seleucia, como el Triunfo de Neptuno[53], de mediados del siglo III, rodeado por medallones con los bustos de las Provincias, que en la actualidad se halla disperso entre varios Museos y colecciones privadas, componiendo un total de 41 fragmentos. El emblema central, que se conserva en una colección privada de Bélgica,

[51] J. Balty, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, París, 1990.

[52] D. Kennedy, *The Twoin Towns of Zeugma on the Euphrates*, JRA, Suppl. 27, Portsmouth, 1998.

[53] J. Wagner, *Seleukeia am Euphrat/Zeugma*, Wiesbaden, 1976; K. Parlasca, «Zum Provinzenmosaik von Belkis-Seleukeia am Euphrat», *Mosaïque. Recueil d'Hommages à Henri Stern*, París, 1982, págs. 287-295; *id.*, «Neues zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat», *CIMA*, III, Ravena, 1983, páginas. 227-234; J. Lancha, «Cinq fragments de la mosaïque des provinces (Balquis-Séleucie sur l'Euphrate) conservés au Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbonne», *O Arqueologo Portugués*, IV/3, 1985, págs. 155-176, en el que da como representación de otra de las provincias, Creta, un busto femenino fragmentario conservado en el mismo Museo, identificación muy insegura, ya que la alegoría de la posible provincia carece del halo, del letrero identificativo y de la corona torreada que portan todas las demás; I. Kriseleit, *Altes Museum Pergamonmuseum. Antike Mosaiken*, Berlín, 2000, págs. 45-51.

Rapto de Europa, Sarrín. Según J. Balty.

figura el Triunfo de Neptuno en carro tirado por cuatro caballos marinos, visto en posición frontal, sosteniendo con su mano derecha el tridente cruzado en diagonal, iconografía que recuerda muy de cerca el otro triunfo de Neptuno de Zeugma, procedente de la Casa de Poseidón *(vid. infra)*. Rodean el emblema dos cenefas, la primera decorada con roleos de hojas de acanto que encierran escenas de caza por erotes y ocho máscaras; la exterior está formada por un entrelazado de 32 medallones, según la reconstrucción hecha por I. Kriseleit, en cuyo interior figuran los bustos de las Provincias identificadas por sus nombres en griego, de las que sólo diez se hallan localizadas. Cinco de ellas, Britania, Galia, Macedonia, Raetia e Hispania, se conservan en el Pergamonmuseum de Berlín. Tres, Germania, Mauritania y África, en el Museum Studium Biblicum Franciscanum de Jerusalén, procedentes de la Colección Marcopoli de Aleppo. Panonia y Egipto forman parte de la colección del Dr. Adolphe Poche de Aleppo. De la orla de los erotes cazadores y las máscaras, prácticamente idéntica a la que bordea el mosaico de Heracles procedente de Homs que se conserva en el Museo de Maarat[54], se conocen 28 fragmentos. En la Colección Marcopoli de Aleppo se guardan diez; ocho se conservan en el Pergamonmuseum de Berlín (máscara masculina, máscara femenina y seis fragmentos de la cacería); cuatro en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa (máscara femenina y erotes cazadores); dos en el Museo de las Termas de Roma (máscara masculina y femenina); uno en el Louvre (erote cazador); uno en la Sculpturesammlung de Dresde; uno en una colección privada de Erlangen. Un fragmento decorado con una máscara salió en el mercado de antigüedades de Macôn. La representación mitológica del Triunfo de Neptuno tendría en este mosaico un sentido alegórico político-geográfico en relación con el poder del Imperio Romano a mediados del siglo III.

Rapto de Deyanira. De este mosaico sólo se conserva, en la Fortuna Gallery de Nueva York, el centauro que acompañaba a Deyanira.

En el siglo pasado, varios viajeros describieron algunos mosaicos de tema mitológico, hoy perdidos. Al sur de la villa de Balqis había dos emblemata[55] con los trabajos de Hércules, tema que gozó de gran aceptación en los mosaicos de África[56], de Hispania[57], de Galia[58], etc., trabajos recordados frecuentemente por los escritores antiguos, como Apolodoro *(Bibl.*, 114, 12-7), Sófocles *(Tárquinias*, 1091-1192), Eurípides *(Herakles,*

---

[54] Este mosaico, que se fecha en el siglo III, está compuesto por cuatro paneles en los que se representan distintos episodios del mito de Heracles, desde su niñez hasta su apoteosis, identificadas las figuras por letreros en griego: Heracles niño estrangulando a las serpientes, acompañado de su hermano Íficles y de su madre Alcmene, en presencia de Anfitrión y de las Therapénides; Alcmene en compañía de Agnoia, representación alegórica de la ignorancia en alusión a la engañosa paternidad de Heracles; Heracles en el Jardín de las Hespérides; entrada de Heracles en el Olimpo, representado por la figura sedente de Zeus Olimpo, acompañado de Athanasia, alegoría de la inmortalidad, cfr. G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos», en *Actas del Congreso Internacional sobre la Tradición en la Antigüedad Tardía* (Madrid, 1993), Antigüedad y Cristianismo XIV, Universidad de Murcia, 1997, pág. 346, figs. 14-16.

[55] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 384.

[56] S. Gozlan, «Au dossier des mosaïques héracléennes: Acholla (Tunisie), Cartama (Espagne), Saint-Paul-Les Roman (Gaule)», *RA*, 1979, págs. 35-72.

[57] J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CMRE, III, págs. 88-92, láms. 72, 92-95, fig. 24, con paralelos en mosaicos romanos; A. Balil, «Mosaico con representaciones de los trabajos de Hércules hallado en Cártama», *BSSA*, 43, 1977, págs. 371-379; J. M. Blázquez *et al., Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, CMRE, IX, Madrid, 1989, págs. 42-44, láms. 22-25, 42-45, con paralelos en mosaicos romanos.

[58] H. Lavagne, «Au dossier des mosaïques héracléennes», *REA*, 1979, págs. 269-290.

Triunfo de Neptuno, Zeugma. Según Basgelen.

359-435), Ovidio *(Met.,* IX, 182-199) y Virgilio *(En.,* VIII, 287-300). En la misma región se halló un mosaico de Afrodita, citado por J. Balty, tal vez el mismo[59].

Las excavaciones recientes emprendidas en Balqis para salvar de las aguas la antigua Seleucia del Éufrates, han identificado tres casas romanas pavimentadas con espléndidos mosaicos de tema mitológico, la Casa de Dionisos, la Casa de Poseidón y la Casa del Éufrates, que, junto a otros mosaicos, fueron trasladados al Museo de Gaziantep antes de que la presa de Birecik inundara el yacimiento. La mayoría de los mosaicos llevan inscripciones en griego que permiten identificar a los personajes representados.

Casa de Dionisos y Ariadna

Bodas de Dionisos y Ariadna. Finales del siglo II o comienzos del III[60]. El mosaico, de forma rectangular, muestra una escena en la que intervienen diez figuras, presidida por Dionisos y Ariadna, que aparecen en el centro sentados en una kliné detrás de una mesa, acompañados de sirvientes y músicos. Delante de la pareja se ha figurado a un *putto* sosteniendo una copa de vino, a la izquierda hay tres figuras: una mujer, muy dañada, sosteniendo algo hoy desaparecido, un joven con una antorcha y una figura de Pan tocando la siringa. A la derecha se ha representado una joven llevando en sus manos un cofre abierto lleno de joyas; detrás de ella aparecen dos figuras masculinas tocadas con frutos y hojas de hiedra; el primero es un hombre de pelo blanco, mientras que el segundo, un joven apoyado en un soporte rectangular, lleva una flauta en cada mano. Ariadna viste traje blanco y manto rojo y adorna su cabeza con una corona dorada, regalo de bodas de Dionisos. Aunque no hay letreros que indiquen los nombres de los personajes, no hay ninguna duda en la identificación de la escena por los paralelos en la misma Turquía y también en Shahba-Philippopolis.

Mosaico de Telegé. Procedente de una zona aterrazada por encima de la Casa de Dionisos y Ariadna. En el panel central se ha representado una figura en pie acompañada de la inscripción TELEGE. De los cuatro paneles rectangulares situados en torno se conservan las figuras de un pez, una cabra y un conejo. Los cuadrados de los ángulos van decorados con bustos acompañados de sus nombres. Se conserva en el Museo de Gaziantep[61].

Casa de Poseidón

Triunfo de Poseidón. Mosaico que ha dado nombre a la casa, donde cubría el suelo de una piscina[62]. En el centro de un panel rectangular se ha representado a Neptuno con el tridente, sobre un carro dorado de caja curva tirado por dos caballos ma-

[59] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 384.

[60] R. Ergeç, «Rescue Excavations by the Gaziantep Museum (1992-1994)», en D. Kennedy, *The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates,* JRA, Suppl. 27, Portsmouth, 1998, págs. 81-91, fig. 1; S. Campbell y R. Ergeç, «New Mosaics», *ibíd.,* págs. 109-117, fig. 7.1-7.11; S. Campbell, «A New Mosaic at Zeugma», *CMGR,* VII, Túnez, 1999, págs. 711-712, lám. CCXCIII.

[61] R. Ergeç, Rescue Excavations by the Gaziantep Museum (1992-1994), en D. Kennedy, *The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates,* JRA, Suppl. 27, Portsmouth, 1998, págs. 81-91, fig. 5.12-5.13.

[62] M. Önal, *Mosaics of Zeugma,* Estambul, 2002, págs. 35-37.

rinos, en posición frontal. El dios, representado como una robusta figura barbada, lleva manto gris sobre su cuerpo desnudo y el tridente cruzado en diagonal delante del torso. El fondo está decorado con gran variedad de fauna marina y las figuras de Océanos y Tetis en la parte inferior, representados en la forma convencional de bustos que salen del mar con serpientes enrolladas sobre sus espaldas. Se data a mediados del siglo III.

Venus marina. Procedente de la Casa de Poseidón[63]. Rodeado de una orla con escenas de caza en la que intervienen erotes cazadores que, armados con lanzas y escudos cuatro de ellos, arremeten contra felinos, osos y un jabalí, mientras que un quinto dispara sus flechas a unos venados y otro venado es perseguido por un perro. En el emblema se ha representado a Afrodita en la concha sostenida por dos tritones, dentro del agua en la que nada un delfín. En la parte superior, dos erotes, colocados de forma inversa al grupo, coronan a la diosa, rodeados de una inscripción en griego con puntos de separación formados por hojas de hiedra, que identifica a los personajes e informa de que fue hecho por Zósimos de Samosata. Se data del siglo II a mediados del III. Este mosaico y el de Shahba-Philippopolis son importantes por ofrecer un tema tan poco frecuente en Oriente y tan abundante en los mosaicos del norte de África[64].

Pasifae, Dédalo e Ícaro. Procedente de la Casa de Poseidón[65]. Panel rectangular que cubría el tramo horizontal del pavimento en T del triclinio. En un fondo arquitectónico, que figura la ciudad de Creta, se ha representado el taller de Dédalo[66]. En la escena intervienen cinco personajes, cuatro de ellos identificados por su nombre: a la derecha, el grupo formado por Dédalo e Ícaro trabajando la madera con la sierra, el hacha, el martillo, el escoplo y el cepillo; en el centro, la nodriza Trofos hace de punto de conexión entre este grupo y el de la izquierda formado por dos personajes femeninos, Pasifae sentada en una banqueta y a su izquierda una joven anepígrafa que puede identificarse con Ariadna por su conexión con la muerte del Minotauro y por el papel que posteriormente desempeñará en el episodio de la vuelta de Dionisos de la India, tema del mosaico adyacente. Delante de Pasifae el artista ha figurado la cabeza de la vaca, el carcaj y un amorcillo con el arco y la flecha, como símbolo de la pasión amorosa de Pasifae. Datado en el siglo II.

Triunfo de Dionisos. Procedente de la Casa de Poseidón[67]. Panel cuadrangular que ocupaba el tramo vertical del pavimento en T del triclinio, formando composición con el anterior. El dios aparece de pie en carro tirado por felinos cuyas riendas sostiene una nike alada. Va vestido con túnica de mangas largas y manto rojo, lleva el tirso en la mano derecha y nimbo de divinidad aureolando su cabeza. El carro pertenece al tipo de caja curva con dos ruedas de ocho radios. Delante del grupo una ménade danza tocando los címbalos. Los tres personajes van acompañados de sus nombres en griego. Datado en el siglo II.

---

[63] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 32-35.

[64] J. Lassus, «Vénus marine», *CMGR*, I, 1965, págs. 175-192.

[65] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 12-17.

[66] Sobre el mito de Dédalo en mosaicos, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Dédalo en los mosaicos romanos», *Espacio, Tiempo y Forma*, II, *Historia Antigua*, 11, Madrid-UNED, 1998, págs. 397-434; *id.*, «Mosaico con escena mitológica hallado en Lugo (España)», *La Mosaïque Gréco-Romaine*, VIII (Actes du VIIIe Colloque International de la Mosaïque Antique et Médiévale, ed. E. Paunier y Ch. Schmidt, Lausana, 1997), col. Cahiers d'Archéologie Romande, 85-86 (2001), Lausana, 2001, págs. 147-160.

[67] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 18-21.

Eros y Psique. Procedente de la Casa de Poseidón[68]. Es uno de los mosaicos más bellos por la orla de roleos de acanto, con flores y frutos y dos máscaras masculinas, que enmarca el emblema, en el que se ha representado a Eros y Psique, sentados en un diván y con los pies sobre un estrado. Eros toca su cabeza con hojas y posa su mano izquierda sobre el hombro izquierdo de Psique; lleva las alas desplegadas y en la mano derecha sostiene una corona de flores. A su derecha se ha figurado una gran crátera dorada sobre un pedestal. Psique va vestida con una amplia túnica y manto de tejido sutil que le cubre la cabeza, adornada con una corona vegetal. Lleva largos pendientes y se dirige hacia Eros con la mano izquierda vuelta para arriba, como en actitud de hablar. Se data entre el siglo II y mediados del III.

Perseo y Andrómeda. Procedente de la Casa de Poseidón[69]. La escena figura el mítico episodio de la liberación de Andrómeda por Perseo, en el momento en que el héroe ya ha matado al kethos que yace muerto a sus pies, y ayuda a la joven a descender de las rocas donde se hallaba encadenada y en las que cuelgan las cadenas rotas, igual que en el mosaico de Antioquía *(vid. infra).* Perseo aparece totalmente desnudo, con un manto rojo anudado en el hombro derecho que cubre la espalda y el hombro y brazo izquierdos. En la mano de este lado sostiene la harpé y la cabeza de la medusa. Se toca con el típico gorro frigio y calza las sandalias aladas. Andrómeda va vestida con larga túnica y manto y se adorna con brazaletes. Tres inscripciones en griego indican los nombres de los personajes y del kethos. La escena ofrece tres novedades respecto a las representaciones conocidas, que consisten en la presencia de un espejo y una gran concha entre los dos protagonistas y de un ánfora a la derecha de Andrómeda[70]. Se fecha del segundo a mediados del siglo III.

Aquiles en Skyros. Procedente de la Casa de Poseidón, donde debía decorar un estanque, a juzgar por el caño de agua que muestra en el centro[71]. En un espacio arquitectónico, formado por columnas dóricas y una balaustrada en perspectiva, que representa el palacio del rey Licomedes, se ha representado el episodio mitológico bien conocido de Aquiles en Skyros descubierto por Ulises, con numerosos paralelos en mosaicos, baste recordar el pavimento hispano de la villa romana de La Olmeda, también en un marco arquitectónico[72]. Los personajes de Aquiles y Deidamia, flanqueados por Ulises y Licomedes, todos figurados en actitud de movimiento, centran la composición. El héroe, vestido aún de mujer, con el pelo rojo y rasgos afeminados, ha tomado ya las armas, la lanza, el escudo y el puñal. En un segundo plano se han figurado la madre y las hermanas de Deidamia; detrás de Ulises se ve a uno de los soldados que le acompañaban. Se data del siglo II a mediados del III.

Sátiro y Antiope y Galatea. Procedente también de la Casa de Poseidón. El mosaico se halla dividido en dos paneles superpuestos[73]. En el de arriba se ha representado a Antiope en pie, con pandereta en la mano derecha, rechazando con la izquierda el acoso de Zeus en forma de sátiro que, sosteniendo el pedum y la piel de pantera en

---

[68] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 27-31.

[69] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 38-40.

[70] G. López Monteagudo, «El mito de Perseo en la musivaria romana. Particularidades hispanas», *Espacio, Tiempo y Forma*, II/11, 1998, págs. 435-491; *id.*, «Perseo, viajero a Occidente. Documentos musivos», *L'Africa Romana*, XIII, 2000, págs. 796-816.

[71] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 22-26.

[72] J. M. Blázquez, «Arte y mitología en los mosaicos palentinos», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, I, Palencia, 1987, págs. 361-403.

[73] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 42-43.

el brazo izquierdo, coge el extremo del manto de la joven. Ambos personajes, que adornan sus cabezas con coronas vegetales, aparecen identificados por su nombre escrito en griego en la parte superior del cuadro[74]. El panel situado debajo del anterior muestra a la ninfa Galatea, también identificada por el letrero en griego escrito en la parte superior derecha, montada sobre una pantera marina. Va vestida con túnica y manto, que le cubre las piernas y que la nereida levanta con su mano derecha por la espalda. Se data en la primera mitad del siglo III.

Casa del Éufrates

Éufrates. Procedente de la Casa a la que ha dado nombre[75]. Pavimento de forma rectangular compuesto por tres paneles. En el central se ha representado la clásica alegoría del río como un personaje barbado, sentado junto a un árbol, vertiendo el agua del ánfora que sostiene en su mano derecha[76]. En los dos paneles laterales se han figurado sendas ninfas recostadas en un paisaje acuático, en uno de los cuales aparece también una construcción porticada, del tipo empleado en la representación de las villas marítimas[77]. Se data entre el siglo II y mediados del III.

Heracles y las Musas. Fragmento del pavimento que decoraba la barra horizontal de la composición en T del *triclinium* de la Casa del Éufrates[78]. Se han conservado dos musas identificadas por sus nombres en griego y acompañadas de sus atributos característicos. Ambas adornan su cabeza con hojas y plumas. En el extremo izquierdo aparece Klio, musa de la Historia, sentada sobre su bloc y llevando en su mano izquierda unas tabletas. A su lado y dirigiéndole la mirada se halla de pie Euterpe, musa de la Música, vestida con túnica de mangas largas y manto, sosteniendo en cada mano una doble flauta. A continuación subsisten restos de una figura en pie anepígrafa, identificada por el puntero que sostiene en su mano izquierda como Urania. Los restos de una clava en el suelo parecen indicar que la última figura de la composición era Heracles. El mosaico se fecha entre el siglo II y mediados del III.

Paideia, Arete y Sofía. Pavimento cuadrangular que decoraba el tramo vertical de la composición en forma de T del *triclinium* de la Casa del Éufrates. La escena la componen tres figuras femeninas, dos en pie y una tercera sentada en el centro, identificadas por los nombres en griego que las acompañan como las personificaciones de Paideia (Educación), Arete (Virtud) y Sofía (Sabiduría). Esta representación se enmar-

[74] Sobre el tema de la ninfa sorprendida o agredida, cfr. G. López Monteagudo, «Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos», *Atti del Convengo Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica nell'antichità* (Frascati, 1996), Università La Sapienza de Roma, 2003, págs. 319-332.

[75] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 52-53.

[76] Sobre este tipo de representaciones en mosaicos, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Representaciones alegóricas de fuentes y ríos en los mosaicos romanos de Hispania», *Termalismo Antiguo. I Congreso Peninsular* (Amedillo, Logroño, 1996), Madrid, UNED-Casa de Velázquez, 1997, págs. 453-465.

[77] G. López Monteagudo, «Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África», *Atti X Convengo di Studi su l'Africa Romana* (Oristano, Cerdeña, 1992), Università di Sassari, 1994, páginas 1241-1257; M. P. San Nicolás Pedraz, «Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Álamo (Córdoba, España)», *Atti X Convengo di Studi su l'Africa Romana* (Oristano, Cerdeña, 1992), Università di Sassari, 1994, págs. 1289-1304; M. L. Neira Jiménez, «Sobre la representación de ciudades marítimas en mosaicos romanos», *Espacio, Tiempo y Forma*, II, *Historia Antigua*, 10, Madrid, UNED, 1997, págs. 219-251.

[78] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 46-49.

ca entre las conocidas con el mismo tema procedentes de Shahba-Philippopolis y Antioquía[79]. Se fecha en el siglo II.

Gé. Procedente también de la Casa del Éufrates[80]. Se trata de un panel muy decorativo formado por dos orlas laterales y un cuadrado que inscribe un círculo, decorado con ocho peltas, dentro del cual se inscribe a su vez una estrella de ocho puntas formada por la intersección de dos cuadrados, que origina un octógono en el que se ha figurado el busto de Gé, con cornucopia y corona vegetal adornando su cabeza. Se data en el siglo II.

Escena de banquete. El pavimento, que se data entre el siglo II y mediados del III, está formado por una bella orla de roleos de hojas de acanto decorada con erotes cazadores y máscaras, con paralelos próximos en la orla del mosaico del Triunfo de Neptuno y las Provincias *(vid. supra)*[81]. En el emblema se han representado tres figuras femeninas sentadas en torno a una mesa circular, delante de un marco arquitectónico, acompañadas de dos sirvientas. Una inscripción en griego sobre sus cabezas las identifica como las Synastirosas. Debajo de sus pies, otra inscripción indica el nombre del artista: «Zósimos lo hizo», nombre que también aparece en el mosaico del Triunfo de Afrodita procedente de la Casa de Poseidón *(vid. supra).*

Partenope y Metiochos. Procedente de una casa romana situada en la zona D[82]. Escena formada por las figuras de Partenope y Metiochos, sentados en una kliné, acompañados de sus respectivos nombres en griego, con una iconografía muy próxima a la representación de Afrodita y Adonis de la Atrium House de Antioquía, que se data a comienzos del siglo II, y menos al mosaico del mismo tema procedente de la House of the Man of Letters[83]. Se data a finales del siglo II o comienzos del III. Se conserva en el Museo de Gaziantep y en la Ménil Collection de la Universidad de Houston.

Figura alegórica. Este mosaico fue llevado a Gran Bretaña en el siglo XIX y en la actualidad se conserva en el British Museum[84]. Consta de un panel rectangular en el que se ha representado a una joven reclinada en un paisaje arquitectónico, llevando en su mano derecha un vaso, con paralelos muy próximos a las representaciones de las ninfas que acompañan al mosaico del río Éufrates *(vid. infra)* y a la figura de Tryphe de la House of Drunken Dionysus, Upper Level, de Antioquía[85]. A los lados, dos paneles cuadrangulares con las figuras alegóricas de las Estaciones.

Ménade. Las excavaciones de 1998 pusieron al descubierto un pavimento muy destrozado, compuesto por tres paneles, bordeados y separados entre sí por una orla de roleos de hojas y racimos de vid[86]. Formando parte de esta orla subsiste en el Mu-

---

[79] G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos», *Antigüedad y Cristianismo,* XIV, 1997, págs. 335-361.

[80] M. Önal, *Mosaics of Zeugma,* Estambul, 2002, págs. 44-45.

[81] M. Önal, *Mosaics of Zeugma,* Estambul, 2002, págs. 60-63.

[82] S. Campbell y R. Ergeç, «New Mosaics», en D. Kennedy, *The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates,* JRA, Suppl. 27, Portsmouth, 1998, págs. 121-127, figs. 7.19-7.23; M. Önal, *Mosaics of Zeugma,* Estambul, 2002, págs. 54-57.

[83] D. Levi, *op. cit.,* 1947, láms. II c, XX c, CXLII a; C. Kondoleon *et al., Antioch. The Lost Ancient City,* Princeton, 2000, págs. 174-175.

[84] D. Kennedy, «Miscellaneous Artefacts», en D. Kennedy, *The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates,* JRA, Suppl. 27, Portsmouth, 1998, págs. 129-130, figs. 8.1 y 8.2.

[85] D. Levi, *op. cit.,* 1947, lám. LI b.

[86] N. Basgelen y R. Ergeç, *Belkis/Zeugma. Halfeti. Rumkale. A Last Look at History,* Estambul, 2000, pág. 38; M. Önal, *Mosaics of Zeugma,* Estambul, 2002, págs. 58-59.

seo de Gaziantep parte de la cabeza de una ménade y del tirso, la llamada Gipsy Girl, así como de una hoja de vid. Del emblema central quedaban, en el momento del descubrimiento, restos de una figura sentada vestida con amplias vestiduras, acompañada de una joven de la que sólo se veía el brazo derecho adornado con una pulsera. Se data en el siglo II.

Acrato y Eufrosine. Descubierto en el mismo edificio que el anterior, este pavimento se halla muy bien conservado. El panel figurado muestra a Acrato y Eufrosine, identificados por sus nombres en griego, recostado cada uno en una kliné. A la sombra de un árbol, Eufrosine extiende con su mano derecha una copa en la que Acrato vierte el vino de un ryton. A la derecha se ha colocado una gran crátera sobre alto pedestal. Este recipiente, relacionado con el vino y lo dionisiaco, constituye un elemento característico de los mosaicos de Zeugma, ya que se repite en el pavimento de Eros y Psique.

Dionisos. Panel cuadrangular que inscribe un círculo de sogueado decorado con el busto de Dionisos, cuyos largos cabellos, adornados con hojas de hiedra y de vid, caen sobre los hombros[87]. Se fecha entre el siglo II y mediados del III. Por el estilo, es probable que pertenezca al mismo pavimento otro panel fragmentario, de forma circular, conservado en el Museo de Lisboa, en el que se aprecia un busto femenino hacia la derecha, adornada la cabeza con hojas y llevando algo que podría ser una cítara o un volumen y que la identificaría con la musa Erato o Calliope[88].

Otras escenas mitológicas representadas en los mosaicos de Zeugma son Poseidón y Tetis, Aqueloo, Medusa y Teseo. Un mosaico de Orfeo se da como procedente tal vez de Seleucia o de Lyrbe[89].

Edessa

Trabajos de Hércules. Dos paneles.

Orthasia

Trabajos de Heracles. Mosaico de forma rectangular procedente probablemente de una villa, del siglo II-III, rodeado de una franja en la que se representan varios animales corriendo, un jinete, una barca, un cocodrilo, una tortuga, figuras mitológicas, gladiadores, Heracles en la laguna Stimphalia[90].

El emblema central está dividido en cuatro paneles, en los que se ha figurado, de izquierda a derecha: Leda y el cisne, restos de una posible cuadriga, Pan y ninfa. Tritón y Anfitrite. Leda aparece desnuda, con el manto a sus espaldas, medio recostada

[87] M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, págs. 64-65.

[88] Identificada erróneamente *(vid. supra)* con la provincia Creta por J. Lancha, «Cinq fragments...», cit., págs. 155-176.

[89] J. Inan, *Toroslar'da Antik bir kent. Lyrbe? Seleukia?*, Estambul, 1998, págs. 84-86, figs. 33, 77, 79, 127-128.

[90] E. Yener y F. Olmer, «Orthasia Mozaik Kurtama Kazisi ve Mozaik Kaldiri (1955)», *Müze Kurtama Kazilari Semineri*, VII, 1997, págs. 275-298; M. P. San Nicolás Pedraz, «Leda y el cisne en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, I/12, 1999, págs. 347-387, fig. 27.

delante de una columna y en un fondo de árboles; el cisne dobla de forma exagerada el cuello rozando con el pico el seno de la joven.

Metrópolis

Máscaras, escenas dionisiacas y Eros representados en una de las salas de las casas en terrazas[91].

Antioquía y alrededores

La capital de Siria alcanzó un gran nivel artístico y económico, como lo indican las villas decoradas con excelentes mosaicos[92], de gran calidad artística siempre. Se agrupan por temas mitológicos siguiendo un orden cronológico en lo posible[93].

Concurso de bebida entre Heracles y Dionisos. Los temas dionisiacos están bien representados en los mosaicos de Antioquía. En la llamada Atrium House ya se encuentra un panel con el concurso de bebida entre Dionisos y Heracles. Dionisos está bebiendo, recostado en el suelo, semidesnudo, sujetando el thyrso en su mano izquierda levantada. Le acompañan Heracles y Silenus, vistos de tres cuartos. Silenus, sentado, se halla colocado junto a Dionisos elevando el brazo derecho. Heracles está bebiendo y entre él y Dionisos se encuentra Ampelos. A sus espaldas se halla un tocador de flauta. Delante de los bebedores hay vasos por el suelo[94]. Se halló en el *triclinium* y debe datarse entre los años del gobierno del emperador Calígula y el año 115 en que hubo un terremoto y se destruyó el edificio. Este pavimento es el más antiguo de los hallados en Antioquía. Se encontraba en el *triclinium* que estaba decorado con cinco *emblemata* con figuras tomadas del repertorio mitológico, bien conocido por la pintura de Pompeya y de Herculano: Juicio de París, el concurso de bebida, personajes del thyasos báquico, Afrodita y Adonis, Polifemo y Galatea y Psique.

El mismo tema se repite en la House of Drinking Context. Dionisos está tumbado, semidesnudo, coronado por una corona vegetal, levantando un rython. Delante de él, Heracles, también semidesnudo, bebe mirando a Dionisos. Es bien reconocible por la clava. En el ángulo izquierdo baila una ménade a son del tambor. Viste tú-

[91] R. Meriç, «Metropolis 1997 Yili Kazi Raporu», *20 Kazi Sonuçlari Toplantisi, 2*, Ankara, 1999, páginas 335-352, fig. 6.

[92] A. J. Festugière, *Antioche paienne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*, París, 1959; A. González Blanco, *Economía y sociedad en el Bajo Imperio según San Juan Crisóstomo*, Madrid, 1980; P. Petit, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IVe siècle après J.C.*, París, 1955.

[93] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947. A esta obra hay que añadir la bibliografía más reciente a cargo sobre todo de S. Campbell, *The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, Toronto, 1991; Fatih Cimok (ed.), *Antioch Mosaics. A Corpus*, Estambul, 2000; D. Parrish, «Essai d'identification d'un atelier de mosaïstes à Antioche-sur-l'Oronte», *CMGR*, VIII, Lausana, 2001, págs. 299-313; y C. Kondoleon *et al., Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton, 2001.

[94] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, págs. 21-24, láms. I a, CXLVII-CXLVIII; S. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, Toronto, 1988, págs. 20-21, lám. 72; C. Kondoleon, «Mosaics of Antioch», en C. Kondoleon *et al., Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton, 2001, págs. 66-71, fig. pág. 62.

Danza dionisiaca con Ménade, Antioquía, Museo de Antioquía.
Según J. M. Blázquez.

nica azul oscuro con kolpos y un corto manto[95]. Se fecha este mosaico en época severiana.

Dionisos ebrio. De la House of the Drunken Dionysos procede el mosaico que le ha dado nombre, con Dionisos ebrio, visto de frente, semidesnudo, apoyado en un sátiro y vertiendo el vino de su kantharos en la boca de una pequeña pantera. Su mano izquierda sujeta el pedum. Se fecha este mosaico en la época de los emperadores Hadrianus-Antonino[96].

Thyasos báquico. En la llamada Constatiniana Villa, la habitación I estaba decorada con figuras del thyasos báquico dentro de medallones ovoides y circulares: sátiro danzando desnudo, con párdalis terciada al pecho. Su mano derecha levanta un pedum sobre la cabeza; joven ménade danzando en el medallón contrapuesto al anterior; Heracles recostado en el suelo, casi desnudo, con la clava, en el medallón central; bustos contrapuestos de sátiro, en actitud orgiástica, y de ménade, ambas figuras con thyrsos. Esta última figura se repite en un medallón central y busto de Sileno en el lado opuesto[97]. La figura más importante es un busto de Dionisos, de una gran elegancia y dignidad, que viste sólo una párdalis echada sobre el hombro derecho. La cabeza está rodeada por hojas de vid y racimos de uvas. Corona la cabeza un objeto picudo que se ha integrado como un símbolo fálico, un objeto del culto de un dios de la naturaleza y de la fertilidad, pero no hay paralelos ni en la literatura, ni en las representaciones. Podría tratarse de un baetylus, que es uno de los atributos de Sabazios, dios de origen traco-frigio, muy parecido a Dionisos. En este caso, sería un busto de Dionisos-Sabazios.

Un segundo thyasos báquico se encuentra en la Casa de este nombre. Dionisos, ebrio, ocupa el centro de la composición, con thyrsos en su mano izquierda. Vierte el vino de un rython en la boca de una pantera. Su cabeza está coronada por una corona de pámpanos; a su izquierda se encuentra una ménade vestida y a su derecha un sátiro con pedum[98].

Triunfo de Dionisos. Esta composición aparece también, como no podía ser menos, en los mosaicos de Antioquía. Un triunfo de Dionisos decoraba un pavimento, en gran parte hoy perdido, de la llamada House of the Triumph of Dionysos[99]. En el grupo central iba el dios, coronado por una espléndida corona de hojas y flores y con mirada melancólica, sobre un carro tirado de tigres, colocado de frente[100]. Una mé-

---

[95] D. Levi, *op. cit.*, págs. 156-159, lám. XXX, fig. 59; J. J. Dobbins, «The Houses of Antioch», en C. Kondoleon *et al.*, *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton, 2001, págs. 53-57, figs. 1-4. En la casa de Phönix (D. Levi, *op. cit.*, pág. 54, lám. IX a) había también un sátiro y una ménade bailando, tema de inspiración helenística, que era muy popular en las casas de Pompeya, Stabiae y Roma, cfr. J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 361, lám. VII, fig. 2.

[96] D. Levi, *op. cit.*, págs. 40-45, lám. VII b, fig. 13; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 63, lám. 188. En el museo de Shahba-Philippopolis se conserva un mosaico con Dionisos ebrio, desnudo y nimbado, llevando un thyrsos en su mano izquierda y rhyton en la derecha levantada, acompañado de una pantera y sátiro que porta pedum y un recipiente. Debajo de él hay un cesto, cfr. J. Balty, «La mosaïque en Syrie», pág. 428, fig. 174 C. En otro mosaico sirio de Arvad hay un busto de Dionisos adornado con uvas y frutos.

[97] D. Levi, *op. cit.*, págs. 244-248, láms. LVIII, CLXII.

[98] D. Levi, *op. cit.*, págs. 45-46, lám. VII c; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 73-74, láms. 203-204.

[99] D. Levi, *op. cit.*, págs. 93-99, lám. XVI c. D. Levi hace un estudio general de los temas y da paralelos nuevos. Sobre Dionisos en general, cfr. C. Gaspa, *LIMC*, III, págs. 414-566.

[100] Sobre este tipo de composición en posición frontal y su contaminación con el Triunfo de Neptuno, cfr. G. López Monteagudo, «Sobre una particular iconografía del Triunfo de Dionisos en la musivaria hispano-romana», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 9, 1998, págs. 179-210.

nade, envuelta en un manto, marcha junto al carro. Entre esta figura y la próxima ménade, bailando, se encuentra en el suelo la mística cista, cilíndrica, cubierta. Esta segunda ménade lleva un tympanon decorado en su mano izquierda. Vuelve la cabeza, adornada con una rica corona de flores, hacia Dionisos. La mano derecha sostiene un thyrsos. Sigue Pan, con la cabeza adornada de hojas entre sus largos cuernos, danzando y sosteniendo un kantharos. En el lado izquierdo danzaba otra ménade. Doro Levi[101] menciona en la habitación 5 de esta casa dos mujeres de una escena de Bacanal, hoy prácticamente perdida.

Dionisos y Ariadna. En esta misma Casa, en un mosaico muy dañado, se representaba muy probablemente a Ariadna abandonada[102].

El encuentro de Dionisos y Ariadna decoraba el mosaico del *triclinium* de la Casa antioqueña de Dionisos y Ariadna[103]. La escena está representada dentro de una decoración arquitectónica formada por cuatro columnas corintias colocadas sobre alto podium. En la cornisa se encuentran dos grifos rampantes[104] en torno a una crátera, y dos águilas en los extremos junto a sendas copas. La parte central está ocupada por Dionisos, de pie y cubierto con manto, la cabeza con nimbo y el thyrso en su mano derecha levantada, delante de Ariadna dormida sobre una roca. Ésta viste un chiton y lleva la cabeza coronada con hojas y cubierta con velo que cae a ambos lados de la cabeza y que sujeta con su mano izquierda. Su mano derecha sujeta el hilo que había salvado a Theseus. Encima de Ariadna se encuentra Eros desnudo. A los lados se hallan dos figuras del thyasos: una ménade de pie y colocada de tres cuartos; viste chiton y su mano izquierda sujeta una copa. En el otro lado se halla un sátiro, también de pie y delante de una pared. El gesto del rostro, como el de la ménade, expresa admiración. No va desnudo, sino que viste el traje con el que solía presentarse en el drama satírico.

En esta casa, como ocurría en Zeugma, el ciclo de Dionisos se aúna con el de Perseus, que está en estrecha relación con el de Dionisos, como señala D. Levi. Dos paneles van decorados con parejas de danzantes báquicos. En el primero, un joven sátiro tocando la siringa inclina su cuerpo hacia el lado izquierdo, mientras su acompañante, una ménade cimbalística, vuelve su cuerpo y brazos hacia la derecha. Ambos llevan la cabeza coronada. El sátiro porta una piel colgada del hombro. La ménade viste chiton y manto. En el segundo panel se encuentran un sátiro o Silenus y una timpanista. La posición de los cuerpos es la misma de la pareja anterior[105].

Hermes y Dionisos. En un mosaico de la habitación 3 del Bath D de Antioquía se representa a Hermes desnudo, visto de frente, con manto colgado a la espalda, lle-

[101] *Op. cit.*, pág. 92. Sátiros y ménades tocando los crótalos y danzando son frecuentes en los mosaicos de tema báquico de Antioquía.

[102] D. Levi, *op. cit.*, págs. 99-100, lám. XV b.

[103] D. Levi, *op. cit.*, págs. 142-149, láms. XXVII a, XXVIII, CLIV-CLV a, CLXXIX. Dionisos y Ariadna decoran también un mosaico de Shahba-Philippopolis y un segundo de Berytus.

[104] Sobre los grifos en los mosaicos, véanse: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982, págs. 18-19, fig. 12, con paralelos; *id.*, «Grifos y ketoi en mosaicos de Italia, Hispania, África y el Oriente», en *Imago antiquitatis. Religions et Iconographie du Monde Romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, 1999, 119-128. Un grifo acompaña a Orfeo en el mosaico de Shahba-Philippopolis. Sobre el grifo en el arte cristiano en mosaicos de iglesias, como en la de Huarte, del siglo V, cfr. J. Balty, «Les mosaïques de Syrie au Vᵉ siècle et leur répertoire», pág. 456, lám. XVI, 1.

[105] D. Levi, *op. cit.*, pág. 151, lám. XXIX b.

vando al niño Dionisos, recién nacido, a las ninfas de Nysa para que cuidaran de él[106].

Juicio de París. En la mencionada Atrium House está representado en un mosaico el Juicio de París[107], quien, vestido a la moda oriental, se sienta sobre una roca, vuelta la cabeza hacia Hermes, que calza sandalias aladas y sostiene el caduceo. Un manto cae de sus hombros. Delante se encuentran las tres diosas. Hera está sentada entre Athena y Afrodita, ambas de pie. Las tres sostienen el cetro apoyado en los hombros. La escena se localiza en el campo y hay una columna, coronada por un árbol cuyas ramas la rodean por la parte superior. Psique, alado, vistiendo manto y sosteniendo una antorcha, está encaramado sobre una roca, en el lado izquierdo, mientras que en el derecho se encuentra Eros, quizás con cetro, sobre una segunda columna, colocado detrás de Hera. El mosaico se conserva en el Museo del Louvre.

Afrodita y Adonis. En otro pavimento de la misma casa, del que falta la parte superior, se encuentran Afrodita y Adonis[108], ambos sentados sobre tronos. Adonis está desnudo y Afrodita viste rico chiton con himation. En el lado derecho se encuentra un perro que vuelve la cabeza hacia la divina pareja.

Despedida de Adonis. Un mosaico de la llamada House of the Red Pavement, habitación 1[109], iba decorado con la despedida de Adonis. A la derecha aparece un templo con su atrium, cella y puerta, y árbol junto a la entrada. Delante de ella se encuentra Adonis, de pie, semidesnudo y apoyado en una rama del árbol. En su mano izquierda sostiene dos jabalinas. Delante se halla una dama totalmente envuelta en un chiton, con cetro en su mano izquierda, mientras extiende su brazo derecho hacia el acompañante. Entre ambas figuras se encuentra Eros.

Polifemo y Galatea. La llamada House of the Polyphemus recibe su nombre de la decoración de un mosaico con esta composición[110]. Polifemo está desnudo sentado sobre una roca, vuelta la cabeza hacia la ninfa Galatea, que se encuentra colocada a la derecha, dirigiendo la cabeza hacia el enamorado amante, con el manto arqueado sobre su cabeza.

---

[106] D. Levi, *op. cit.*, págs. 287-289, láms. LXV b, CLXVI; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 16-17, lám. 64.

[107] D. Levi, *op. cit.*, págs. 16-21, lám. 1. b, CXLV; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 19-20, lám. 70; C. Kondoleon, «Mosaics of Antioch», en C. Kondoleon *et al., Antioch. The Lost Ancient City,* Princeton, 2001, págs. 66-71, fig. pág. 62. El tema del Juicio de París está documentado en un mosaico hispano del Bajo Imperio, procedente de la Bética, cfr. J. M. Blázquez, «Mosaicos romanos del Campo de Villavidel (León) y de Casariche (Sevilla)», *AEspA,* 58, 1985, págs. 115-117, fig. 13, con parelelos en mosaicos romanos; J. M. Blázquez *et al.,* «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», *Espacio, Tiempo y Forma,* II, *Historia Antigua,* 6, 1993, págs. 221-260.

[108] D. Levi, *op. cit.*, págs. 24-25, láms. II c, CXLII a; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 20, lám. 71.

[109] D. Levi, *op. cit.*, págs. 80-82, lám. XII b. El mismo tema se encuentra en mosaicos hispanos de la Bética, aunque con distinta ejecución, cfr. J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia,* Madrid, 1982, págs. 50-51, fig. 13, lám. 17; J. M. Blázquez *et al.,* «La mitología», cit., págs. 122-123; M. P. San Nicolás Pedraz, «La iconografía de Venus en los mosaicos romanos», *CIMA,* VI, Guadalajara, 1994, págs. 393-406; *id.,* «Sobre el mosaico perdido de Galatea, Itálica (Sevilla)», *Antigüedad y Cristianismo* VIII, Murcia, 1991, págs. 531-540.

[110] D. Levi, *op. cit.*, págs. 25-28, láms. III a CL a; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 30-31, láms. 86-91. Polifemo y Galatea adornan un mosaico hispano fechado alrededor del año 200, que recrea una pintura original del final del helenismo, cfr. J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga,* Madrid, 1981, págs. 13-17, láms. 1-2, 81, fig. 1-2, con paralelos en mosaicos romanos.

Océanos y Thetys. Es uno de los mosaicos de más calidad artística de los decorados con este tema[111]. Se conservan de él sólo fragmentos en la House of Oceanus and Thetys. Océanos está sentado sobre una roca, semidesnudo, con un remo sostenido en su mano derecha, mientras apoya la izquierda sobre su pierna. La cabeza, barbada, va rodeada por mechones de pelo. El fondo del cuadro es un paisaje marino cubierto de peces. Thetys está también sentada en posición oblicua, semidesnuda igualmente, con las piernas cruzadas. Una serpiente de mar se enrolla en su brazo derecho. El manto cubre las piernas. El fondo del cuadro es también un paisaje marino.

La misma pareja se repite en un pavimento de la habitación 17 de la llamada House of Menander[112]. Un busto de Thetys se encontró en la Casa 2, de DH 35-U[113]. Un segundo busto de Thetys, en medio de un paisaje marino, con Eros pescador cabalgando un delfín, se repite en la llamada House of the Boat of Psyches[114]. En esta misma Casa, un busto de Océanos con remo y otro de Thetys, con ketos detrás de ella, decoran un mosaico[115]. Un busto de Thetys[116], con remo en su mano derecha y un delfín en la izquierda, mientras *putti* que cabalgan delfines se dirigen hacia la figura central, se encuentra en un mosaico de Yakto. El mar está lleno de peces. El busto de Thetys con remo al hombro derecho, rodeado de peces, se documenta en el edificio bajo el Bath F. En la Casa que lleva su nombre, la diosa, identificada por un letrero, se encuentra sobre la superficie del mar. El torso está desnudo. A su derecha un ketos levanta la cabeza, mientras que a su izquierda un Eros cabalga un delfín[117].

Los temas de Thetys y Océanos, ya juntos, ya aislados, están, pues, bien representados en los mosaicos de Antioquía. Thetys, sola o acompañada de Océanos, se documenta en mosaicos citados de Shahba-Philippopolis y de Zeugma *(vid. supra).*

Thyasos marino. Los temas del thyasos marino son composiciones bien conocidas en los mosaicos de Antioquía. Ya en la House of the Triumph of Dionysos[118] está representado. En el centro se encuentra un centauro barbudo con cuerpo de pez, que tira de las bridas de un caballo marino alado, de larga cola, sobre la que se sienta una nereida semidesnuda, que sostiene el velo arqueado sobre la cabeza y apoya el brazo izquierdo en una cesta. Un Eros vuela delante de la nereida. Sostiene en su mano derecha un espejo levantado. En el lado derecho, muy dañado, se halla un segundo centauro con cuerpo de pez, también con barba, que presenta un espejo a una nereida, a la que dirige su mirada. En la mano derecha lleva un remo apoyado en el hombro. La nereida es parecida a su compañera.

Un segundo Thyasos marino se encuentra en el Bath E[119]. En un panel, una nereida, con velo sobre el cuerpo, cabalga sobre dos tritones. Uno de ellos lleva un pedum y su compañero una antorcha. El primero se llama, según el letrero colocado

---

[111] D. Levi, *op. cit.*, págs. 38-39, láms. VI, CXLIX a, CLXXXII; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 60-61, láms. 178-182. Un busto de Thetys adorna un pavimento hispano: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, págs. 59-60, láms. 44-45, con paralelos en mosaicos romanos.

[112] D. Levi, *op. cit.*, págs. 214-215, lám. CLIX b.

[113] D. Levi, *op. cit.*, pág. 222, lám. L a.

[114] D. Levi, *op. cit.*, pág. 186, lám. XXXIX b.

[115] D. Levi, *op. cit.*, pág. 168, láms. XXXV, CLVII.

[116] D. Levi, *op. cit.*, págs. 323-326, lám. LXXVI a.

[117] D. Levi, *op. cit.*, págs. 258-259, lám. CLXIII a; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 49, lám. 142.

[118] D. Levi, *op. cit.*, págs. 349-350, lám. LXXXII c.

[119] D. Levi, *op. cit.*, págs. 269-272, láms. LXIII a-b, C, CLXIII-CLXIV; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 8-9, láms. 13-21.

encima, Yaleos, y la nereida Pherousa, que vuelve la cabeza hacia el joven tritón. La nereida está desnuda, pero un manto cubre su pierna izquierda, mientras que sobre su cabeza se arquea un velo sostenido por los extremos por ella y por Yaleos. Su mano izquierda sostiene una fuente con dos objetos redondos, quizás frutos del mar. En el grupo de la derecha, la nereida se llama Dinamene y el tritón Phorkys. La nereida cabalga desnuda con manto al viento. La mano izquierda agarra el brazo izquierdo del tritón.

En el segundo panel, los dos tritones se dirigen hacia la derecha. También dos nereidas semidesnudas, con velos sobre ellas, cabalgan monstruos marinos. El tritón de la izquierda, de nombre Agreus, sostiene en sus manos una fuente llena de agua. La nereida se llama Kymodoke. El grupo de la derecha está en actitud erótica, con las cabezas tocándose y la mirada de uno fija en su acompañante. El nombre del tritón es Palemón y el de la nereida Aktee.

En otro mosaico se representa a la ninfa Galatea y al tritón Anabesineos, de perfil, con los brazos dirigidos hacia la ninfa. El tritón lleva barba. Galatea, con el cuerpo inclinado hacia Anabesineos, está en la postura típica de las nereidas, con el velo arqueado sobre ella. A la izquierda se encontraba un segundo tritón del que únicamente se conserva un brazo que sostiene en alto una bandeja. De un cuarto panel sólo se conserva parte de Galatea y del tritón. En estos grupos, la influencia del thyasos de Dionisos en su origen y en sus características es clara[120].

Personificaciones de ríos. También en los mosaicos de Antioquía hay imágenes de ríos, como en un mosaico del Bath E[121]. En un mosaico de la House of Menander se representan dos figuras fluviales reclinadas en la actitud típica de estas divinidades[122]. Las inscripciones conservan sus nombres: Ladon, río de Arcadia, que discurre próximo a Olimpia, y de un riachuelo que corre cerca de Daphne y que fue considerado un hijo del dios fluvial de Arcadia. El nombre de la ninfa es Psalis.

Despedida de Aquiles y de Briseida. Este tema *(Il.,* 327-348) gozó de aceptación en los mosaicos del Bajo Imperio. Baste recordar un mosaico hispano de Carranque (Toledo)[123] y un segundo de la capital de lusitania, Emérita Augusta, con Briseida, Aquiles, Agamenón y Ulises debajo de los siete sabios[124].

En los mosaicos de Antioquía aparece esta composición dos veces. En uno de ellos, Mosaic of Briseis' Farewell, se ven los dos bustos de Talthybios y de Eurybates.

---

[120] Sobre la iconografía del thyasos marino, cfr. M. L. Neira, «Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía», *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, 1997, págs. 363-402.

[121] D. Levi, *op. cit.*, págs. 272-273, lám. LXIII; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 8, lám. 12.

[122] D. Levi, *op. cit.*, pág. 205, lám. XLVI c. Sobre este tipo de representaciones en mosaicos, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Representaciones alegóricas de fuentes y ríos», cit., págs. 453-465.

[123] D. Fernández Galiano, *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández Galiano*, Madrid, 1989, pág. 260, lám. III; J. M. Blázquez, «Mosaicos hispanos de tema homérico», *CIMA*, VI, Guadalajara, 1994, págs. 279-280. La despedida de Briseida se repite en un mosaico de Malibú, de época adrianea, cfr. J. Balty, «La mosaïque antique au Proche-Orient», pág. 365, lám. IX, donde están presentes también los tres heraldos, Achilles, Patroklos y Phönix. El tema aparece en la pintura pompeyana, cfr. A. Kossatz-Deissmann, *LIMC*, III, págs. 157-167.

[124] J. M. Álvarez, «El mosaico de los Siete Sabios», págs. 110-116, lám. 14, 1; *id., Mosaicos romanos de Mérida*, págs. 69-79, lám. 35. El tema se repite probablemente en un mosaico de Écija (Sevilla), cfr. G. López Monteagudo, «Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas», *CMGR*, VIII, Lausana, 2001, pág. 139, lám. X.

El primero lleva caduceo, símbolo de los heraldos. Tiene barba y se envuelve en su manto. El segundo heraldo, hoy perdido, llevaba también caduceo. En el lado opuesto se encontraba Patroklos. Briseida volvía la cabeza hacia Aquiles, que se debía encontrar colocado en la parte de la escena perdida[125]. El segundo mosaico se halló en la llamada House of Aion[126]. Aquiles se encuentra en el lado derecho sentado. Está colocado de tres cuartos y dirigiendo la vista hacia el centro. Lleva el torso desnudo y el manto le cae del hombro izquierdo. Su mano derecha la dirige a Briseida, colocada en el lado izquierdo, de tres cuartos. Viste peplos y manto. Entre los dos se halla el heraldo Talthybios, que viste túnica de lino con apoptygma. Los personajes están identificados por sus correspondientes inscripciones.

Aquiles y Deidamia. El mosaico con este tema se halla en la llamada House of the Porticoes[127]. Los dos personajes sentados son fácilmente identificables por las inscripciones. Deidamia viste manto y dirige su mirada hacia Aquiles, que viste también manto para hacerse pasar por mujer.

Comus. En este mosaico (DY Area 316) se representa una figura de pie, alada, delante de una segunda sentada o reclinada, a la derecha. Detrás de la primera figura hay una puerta de dos hojas. Este personaje viste chiton y dirige la mano izquierda hacia delante. En el suelo hay un tympanon o quizás una copa. Detrás de la cama colocó el artesano una mesa pequeña redonda y debajo de ésta una copa y un cuenco de dos asas[128].

Meleagro y Atalanta. Este tema, que se repite en mosaicos de Byblos y en un segundo de Apamea y en Asia Menor *(vid. supra),* se encuentra en un mosaico de Antioquía, aunque de ejecución totalmente diferente. Se descubrió en la habitación I de la House of the Red Pavement. En la escena participan tres personas más el jabalí entre Atalanta y Meleagro[129]. La primera está colocada a la izquierda y el segundo a la derecha. La heroína viste túnica de cazador, calza altas botas de caza, al igual que sus acompañantes. Meleagro viste túnica y chlamys; sujeta la empuñadura de la espada, mientras que con la derecha sostiene la lanza. Atalanta está colocada de tres cuartos y sus acompañantes de frente. El tercer personaje está en una actitud parecida a la de Meleagro; lleva dos lanzas. Una composición similar se documenta en el mosaico hispano de Atalanta y Meleagro de Cardeñajimeno (Burgos)[130].

Fedra e Hippolytoss. La misma casa ha dado otros personajes mitológicos: Fedra, Ío y Argos, Andrómaca y Astyanax, Narciso, además de la ya mencionada despedida de Adonis. Todos estos pavimentos han aparecido en la habitación I. En la escena intervienen los tres protagonistas de la tragedia: Fedra, Hippolytoss y la nodriza[131]. Sobre un alto pedestal, en el lado izquierdo, se encuentra una estatua de Afrodita, con el torso desnudo y cubiertas sólo las piernas. Hippolytoss está colocado de tres cuartos delante del diptychon caído al suelo. Su rostro expresa magníficamente un gesto de

---

[125] D. Levi, *op. cit.*, págs. 46-49, lám. VIII a; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 52, lám. 159.

[126] D. Levi, *op. cit.*, págs. 196-197, lám. XLIII c; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 57, lám. 168.

[127] D. Levi, *op. cit.*, págs. 111-115, lám. XVIII e.

[128] D. Levi, *op. cit.*, págs. 50-54, lám. VIII c.

[129] D. Levi, *op. cit.*, págs. 68-71, lám. XI a. Sobre Atalanta, cfr. J. Boardman y G. Artigoni, *LIMC,* II, págs. 71-75, lám. XI b. Sobre la caza del jabalí de Calidón, cfr. G. López Monteagudo, «La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo», *Antigüedad y Cristianismo,* VIII, Murcia, 1991, págs. 497-512.

[130] G. López Monteagudo *et al., Mosaicos romanos de Burgos,* Madrid, 1998, págs. 21-28, fig. 5, láms. 7-12, 35-42, con todos los paralelos.

[131] D. Levi, *op. cit.*, págs. 71-75, lám. XI b.

descontento. Viste túnica y un manto le cuelga del hombro izquierdo. La mano izquierda sostiene una lanza. En el lado opuesto se encuentra Fedra, vestida con túnica y manto. En el centro de la composición se halla la nodriza de frente, con gorro que cubre su cabeza, dirigiendo la mano derecha hacia Fedra.

Ío y Argos. En esta composición[132] también participan tres personajes: una dama con diadema sobre la cabeza, colocada en el centro, vista de tres cuartos, que se dirige a un varón que se encuentra en el lado izquierdo. La dama debe ser una reina o una divinidad. Viste chiton y manto, que cae de los hombros y cubre la parte inferior del cuerpo. La figura de la derecha apoya su brazo derecho en una pilastra, con un árbol detrás de ella. Viste chiton e himation. Ambas damas calzan sandalias. La tercera figura escucha atentamente la conversación de la dama colocada en el centro. Apoya también su mano derecha en una pilastra, junto a la cual hay un árbol. Su mano izquierda sostiene una siringa. Un pedum se apoya en la pilastra. Este objeto indica que se trata de un pastor. Viste túnica y manto.

Andrómaca y Astyanax (?). El mosaico está muy dañado[133]. En la escena intervienen cuatro figuras. La situada en el lado derecho ha desaparecido en gran parte. De la central falta un tercio del cuerpo, y de la del lado izquierdo la cabeza. La figura de la derecha, vestida con túnica, mira a la colocada en el centro, un varón, con chiton e himation, que camina hacia la anterior. Un niño, colocado delante de las figuras, viste túnica y lleva al hombro una antorcha. Detrás de él y en segundo plano se encuentra una dama vestida con túnica. Está colocada de frente y contempla la escena principal.

Narciso y Eco. En un mosaico de la habitación 6 se encuentra Narciso[134], de pie, con las piernas cruzadas, semidesnudo, y cubierto parcialmente con un manto. Unas rocas, que sitúan la escena en el campo, completan la composición. Una segunda figura, colocada a la derecha, podría ser la de una ninfa.

Narciso decora otros mosaicos de Antioquía, como en la House of the Buffet Supper[135]. En este mosaico, Narciso está sentado sobre una roca contemplando su imagen en el agua. Un letrero escrito en griego identifica al personaje. Cubre su cabeza una kausia. Detrás de la roca asoma la cabeza el perro. En el lado derecho se encuentra Eros con una antorcha. Eco se encuentra de pie en el lado izquierdo, vestido con túnica o exomis y manto. En el ángulo superior derecho hay un árbol.

Otra imagen de Narciso se halla en la House of Menander[136]. Narciso, semidesnudo, se sienta sobre una roca, contemplando como siempre su rostro en el agua. En el lado izquierdo se ve la empuñadura de la espada. A ambos lados de Narciso hay árboles sin hojas.

Todos estos mosaicos decorados con la figura de Narciso, al igual que las de Meleagro y Atalanta, siguen modelos diferentes. El mito de Narciso fue muy representado en los mosaicos, siguiendo modelos de la pintura pompeyana[137].

---

[132] D. Levi, *op. cit.*, págs. 75-80, lám. XII a.

[133] D. Levi, *op. cit.*, págs. 82-87, lám. XIII a. Sobre Andrómeda, cfr. K. Schauenburg, *LIMC*, I, páginas 774-790. Sobre Astyanax, cfr. O. Tonchefen, *LIMC*, II, págs. 929-937.

[134] D. Levi, *op. cit.*, págs. 88-89, lám. XIV b, fig. 34. Narciso está representado en una pintura Masyaf de época de los Antoninos, cfr. J. Balty, «La peinture en Syrie», en *La Syrie des origines de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, págs. 534-535, fig. 194.

[135] D. Levi, *op. cit.*, págs. 136-137, lám. XXIII c.

[136] D. Levi, *op. cit.*, pág. 201, lám. XLV a.

[137] G. López Monteagudo, «Narciso y otras imágenes reflejadas en la musivaria romana», *CMGR*, IX (en prensa). Sobre Narciso, cfr. B. Rafn, *LIMC*, VI, págs. 703-711.

Nimis y Semiramis. El mosaico con este tema apareció en la House of the Man of Letters[138]. Se representa el interior de una habitación con dos camas paralelas. En la de la izquierda, un joven está recostado sobre una almohada. Viste túnica con clavi verticales. Su mano derecha sostiene el retrato de una joven. Delante de él se encuentra una joven que lleva túnica y que le ofrece una copa de vidrio.

Metiochos y Parténope. En una segunda habitación de esta misma casa, el emblema de un mosaico[139] está decorado con dos personas de pie, identificadas por sus correspondientes letreros en griego. La de la izquierda es una dama que viste chiton. La dama dirige su mano derecha hacia su interlocutor, que lleva túnica con dos clavi verticales y manto que cuelga del hombro izquierdo. La escena se repite en un pavimento de Zeugma *(vid. supra).*

Ifigenia en Aulis. Este tema se encuentra en un mosaico de la House of Iphigenia. Como señala D. Levi[140], este mosaico es importante por ser el único de los hallados en Antioquía con representación escénica de una tragedia. Se representa el momento en que Ifigenia es impelida por Clytennestra a mover a piedad a Agamenón para que desista de su determinación de sacrificar a su hija, para hacer posible la expedición de Troya y lograr gloria para su país. La escena se desarrolla delante de un edificio de columnas jónicas con porta regia. Agamenón está situado en el lado derecho y viste chiton hasta los pies y chlamys. Su actitud es la de un actor trágico, con el brazo derecho un poco extendido, mientras el izquierdo sostiene el cetro. El rostro barbado del rey y los mechones del cabello expresan una gran dignidad. Los vestidos de las otras figuras no son típicos de la tragedia. Clytennestra viste chiton e himation, y está colocada de frente al espectador, mientras que Agamenón lo está de tres cuartos. Dirige su mirada a Ifigenia. Su mano derecha toca el hombro derecho de ésta, pasando el brazo por la espalda. La joven está cubierta por un manto. Esta composición se repite, pero de un modo diferente, en un mosaico hispano, en el que se representa el Sacrificio de Ifigenia, que remonta a un modelo pictórico de Arístides de Tebas[141].

Ganymedes y el águila. Este tema decora el medallón de un mosaico de la House of the Buffet supper[142]. Ganymedes está de frente, desnudo, colocado de tres cuartos sobre podium. Lleva gorro frigio y el manto cuelga por la espalda. Ofrece una copa al águila, de la que sólo se conserva la cabeza colocada delante de él. Encima del cuello asoma la cabeza de un pequeño Eros. A la derecha de Ganymedes crece un árbol y está representada una colina rocosa. En el árbol se apoya un escudo, típico de las amazonas, y dos lanzas, motivos ajenos a este mito. Como indica D. Levi, este mosaico combina en una escena los dos momentos de la leyenda, que en un mosaico de Itálica se representan en dos paneles diferentes[143]. Esta representación es la única conocida entre los mosaicos de Antioquía.

---

[138] D. Levi, *op. cit.*, págs. 117-118, lám. XX a-b.

[139] D. Levi, *op. cit.*, pág. 119, lám. XX c.

[140] D. Levi, *op. cit.*, págs. 120-126, lám. XXII; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 56, lám. 167.

[141] M. A. Elvira, «Sobre el original griego de un mosaico emporitano», *AEspA*, 54, 1981, págs. 13-25. Sigue los modelos de los artistas del siglo IV, Pausias y Melanton de Sicion, etc. Posiblemente sigue un original de Arístides. Un estudio reciente de este mosaico ha sido realizado por G. López Monteagudo, «Narciso y otras imágenes reflejadas» (en prensa).

[142] D. Levi, *op. cit.*, págs. 130-132, lám. XXIV.

[143] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid, 1978, págs. 19, 28-29, lám. 14. Sobre Ganymedes, cfr. K. M. Phillips, «Subject Hand Technique in Hellenistic-Roman Mosaics. A Ganymede Mosaic from

Lucha de centauros y lapitas. El mosaico con este tema apareció en la misma casa[144]. De izquierda a derecha se representaron: lapita desnudo atacando a un centauro, que huye con una mujer en brazos y vuelve la cabeza hacia su atacante. Debajo de este grupo se encuentra el escudo de un lapita. Delante y en sentido contrario marcha un centauro, con ramo en su mano y manto al viento. Siguen un lapita atacando, igualmente con manto al hombro; un segundo lapita, visto de frente, con espada en alto, desnudo y con manto enrollado en el brazo izquierdo. Entre estos dos lapitas se encuentra una copa boca abajo; y finalmente una mujer lapita, atacada por un centauro.

Perseo y Andrómeda. El tercer mosaico del citado conjunto con parejas báquicas de la House of Dionysos and Ariadne está decorado con la leyenda de Perseo y Andrómeda[145], episodio contado por varios autores de la Antigüedad, como Apolodoro *(Bibl.,* II, 3.3) y Ovidio *(Met.,* IV, 669-789), y que se repite con una iconografía muy similar en Zeugma *(vid supra).* Perseo, colocado a la derecha de la escena, de pie, desnudo, de frente y con manto colgado a la espalda, sujeta el brazo izquierdo de Andrómeda, que lleva manto, cogido con la mano derecha, y chiton, para ayudarla a bajar de la roca en donde estaba encadenada. Perseo lleva en su mano derecha la harpé con la que cortó la cabeza a la gorgona. A su espalda se encuentra una roca, de la que cuelga una cadena. En la parte baja de la roca hay un cesto y un ketos a los pies de Andrómeda. En el otro panel se encuentra una dama sentada, apoyada la cabeza en su mano derecha.

Eros y Psiche. Eros y Psique están representados en un mosaico de la House of the Drinking Contest[146]. El tema de Eros y Psique fue inmortalizado por Apuleyo *(Met.,* 5.22) y fue muy representado en mosaicos[147] y en la escultura. Eros alado duerme sobre una roca, a la sombra de un árbol del que cuelga el carcaj. Psique se aproxima al joven calladamente. Lleva túnica con apoptygma y el manto flotando al viento. La mano izquierda sostiene el arco. Las alas están decoradas con ojos humanos.

El tema de Eros y Psique se repite en un mosaico de la House of the Boat of Psyque[148], que contiene varios mosaicos mitológicos: el rapto de Europa, Pegaso y las ninfas, Licurgo, busto de Thetys en un paisaje marino y Ágros y Opora. En el mosaico de la barca de Psique, ésta se halla representada de tres cuartos, alada y desnuda, junto a otra dama, y se dispone a nadar. Entre el par de alas, abiertas y decoradas con ojos humanos, se encuentra Eros, desnudo, con alas desplegadas. Sostiene la antorcha en su mano izquierda.

Sicily», *Art Bull.,* 42, 1960, págs. 242-262; G. Kempter, *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie,* Colonia, 1980; L. Foucher, «L'enlèvement de Ganymede figuré sur les mosaïques», *Ant. Afr.,* 14, 1978, págs. 15-168; H. Sichtermann, *LIMC,* IV, págs. 154-169; M. P. San Nicolás Pedraz, «Nueva interpretación de un mosaico de la Colonia Patricia Corduba», *Espacio, Tiempo y Forma,* I, *Prehistoria y Arqueología,* 11, 1998, págs. 223-234.

[144] D. Levi, *op. cit.,* págs. 140-141, lám. XXV c-d.

[145] D. Levi, *op. cit.,* págs. 150-156, lám. XXIX b-c. Sobre las representaciones de este mito en los mosaicos romanos, cfr. G. López Monteagudo, «El mito de Perseo en la musivaria romana. Particularidades hispanas», págs. 435-491; *id.,* «Perseo, viajero a Occidente. Documentos musivos», págs. 796-816.

[146] D. Levi, *op. cit.,* págs. 159-162, lám. XXXI b.

[147] En Hispania se documentan dos ejemplares en Córdoba, cfr. J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga,* págs. 23-24, lám. 9, con paralelos en mosaicos. Sobre este tema, cfr. N. Blanc y F. Gury, *LIMC,* III, pág. 1038.

[148] D. Levi, *op. cit.,* págs. 176-178, láms. XXXVII, CLVI.

En la House of Menander[149], decorada con muchos mosaicos de tema mitológico: Narciso, Leda y el cisne, Ío y Argos o Paris y Oenone, Apolo y Dafne y Oceanus y Thetis, también se encuentra un mosaico con la composición de Eros y Psique, semejante a la primera descrita. Eros y Psique aparecen igualmente en un mosaico de Zeugma *(vid. supra)* y en otro de Berytus.

Rapto de Europa. Mosaico procedente de la House of the Boat of Psyches. Europa cabalga el toro, semidesnuda, con manto ondeando a la espalda, sujetado por la mano derecha[150]. El rapto de Europa se repite en mosaicos de Sarrîn y Berythus.

Pegaso y las ninfas. De la misma casa. El mosaico con este tema se encuentra muy dañado[151]. Pegaso está en el centro del cuadro, de perfil, entre dos ninfas que le hacen la limpieza. Las ninfas están vistas de tres cuartos. Ambas visten chiton y manto. Hesíodo *(Theog.,* 55, 1.76) da ya los nombres y el número de las ninfas.

Licurgo. De la misma casa. Licurgo, desnudo[152] y colocado de tres cuartos, hace violentos esfuerzos para librarse de los zarcillos de la vid. Apoya la rodilla en una roca. Un manto cuelga a sus espaldas. Licurgo, rey de los Edones en Tracia, fue castigado por perseguir a Dionisos y a su thyasos. Por lo tanto, forma parte del culto de Dionisos.

Agros y Opora. De la misma casa. En la escena participan tres personajes[153], fácilmente reconocibles por los letreros colocados sobre sus cabezas, en una escena de banquete. Dos de ellos están reclinados sobre un sofá. Colocado de pie y situado en el ángulo derecho se encuentra un sileno, semidesnudo, sólo vestido con el chiton del teatro, con thyrsos en su mano izquierda. Agros se sienta en el centro, semidesnudo. Sujeta a Opora pasándole su brazo derecho por la espalda. Una corona de hojas ciñe la cabeza. Opora, desnuda de cintura para arriba, mira a Agros y se inclina hacia él. Un manto cubre sus piernas. Una corona de hojas ciñe su cabeza. Sostiene un pliegue del manto lleno de frutos. Delante de Agros hay una mesa de tres patas, decoradas con garras y cabeza de león, con vasos sobre ella; uno es de forma circular y otro es una copa del tipo de la que presenta el viejo sileno, de nombre Oinos, y de la que sostiene Agros en su mano izquierda. A la derecha, una gigantesca kratera llena de vino. El banquete se celebra delante de un edificio con columnas, cortinas y con friso arquitectónico.

Tanto esta Casa como la del poeta Menandro están decoradas con mosaicos mitológicos e indican cómo las escenas mitológicas eran muy del gusto de los habitantes de Antioquía. Esto mismo se deduce del examen de los mosaicos de otras casas. Así, en la Atrium House hay mosaicos del Juicio de Paris, de Heracles y Dionisos bebiendo y de Afrodita y Adonis, y en la House of the Red Pavement, escenas de Meleagro y Atalanta, de Fedra e Hippolytoss, de Ío y Argos, de la despedida de Adonis

[149] D. Levi, *op. cit.,* págs. 209-210; M. Robertson, *LIMC,* IV, págs. 578-592.

[150] D. Levi, *op. cit.,* págs. 208-209, lám. XXXV b. Sobre el tema del Rapto de Europa en los mosaicos, cfr. O. Wattel de Croissant, *Les mosaïques représant le mythe d'Europe,* París, 1995; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma,* II, *Historia Antigua,* 8, 1995, págs. 381-436.

[151] D. Levi, *op. cit.,* págs. 172-175, lám. XXXVI b. Sobre el tema de Pegaso en los mosaicos hispanos, cfr. J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca,* págs. 19-20, fig. 12, con paralelos en mosaicos romanos; M. L. Neira Jiménez y T. Mañanes, *Mosaicos romanos de Valladolid,* Madrid, 1998, págs. 29-34.

[152] D. Levi, *op. cit.,* págs. 178-181, lám. XXXVIII a.

[153] D. Levi, *op. cit.,* págs. 186-190, láms. XLII b, CLVIII a.

y de Andrómaca y Astyanax (?). Los temas mitológicos tratados en los mosaicos de Antioquía son variados. Algunos temas aparecen una sola vez, otros se repiten varias.

Leda y el cisne. Todavía quedan por examinar tres mosaicos de tema mitológico, además de los tres ya citados, en la House of Menander. Uno de ellos es el de Leda y el cisne. El mosaico se descubrió muy dañado[154]. En el centro se encuentra el cisne, colocado de frente, y Leda, desnuda, con manto a la espalda. A la derecha de Leda se halla un Eros desnudo y con manto. Su brazo derecho se dirige a Leda. En este mismo mosaico se encuentra el citado grupo de Eros y Psique y una tercera escena mitológica.

Ío y Argos, o Paris y Oeone. Las dos figuras están sentadas[155] sobre una roca. Ambas colocadas de tres cuartos. La dama sostiene una siringa. Viste túnica y manto. Una corona vegetal cubre su cabeza. El varón, colocado a la derecha, cubre la cabeza con un gorro de Frigia y viste el rico vestido oriental, típico del pastor Paris. Un manto cuelga de sus hombros. Esta figura se inclina hacia la joven. La composición se sitúa en el campo, entre dos árboles. En el centro se encuentra un águila devorando un cuerpo humano tumbado, desnudo y con el pecho abierto. Probablemente, el grupo representa el castigo de Prometeo. Podría tratarse también, quizá, de Ganymedes y el águila[156]. La originalidad de este mosaico está en la gran cantidad de temas mitológicos reunidos.

Apolo y Dafne. En la misma House of Menander se halló, en la habitación 16, un mosaico decorado con el tema de Apolo y Dafne[157], que viste túnica y manto sobre las caderas y piernas. Ramas de laurel brotan de sus pies. Dirige la mirada a Apolo, colocado en el ángulo derecho de la composición. Magníficamente el artesano que hizo este mosaico expresó la sensación de estupor en la postura de los brazos dirigidos hacia delante y en el gesto asombrado del rostro. Apolo, con nimbo en la cabeza, envuelto en un manto, dirige hacia Dafne el brazo derecho con el dedo extendido.

En la House of Menander se representan también dos festivales. Uno de ellos son las Dioskouria, fiestas consagradas a los Dioscuri, citadas en la inscripción. Sólo se conserva el busto de una figura[158]. En el segundo se encuentra un dios, desnudo, con nimbo alrededor de la cabeza, sentado en un trono en posición frontal, con el brazo extendido hacia sus interlocutores y con cetro en su mano izquierda. Su postura y el gesto del rostro son de gran majestad. Dirige la mirada hacia sus tres acompañantes, que son una dama envuelta en un manto, colocada de tres cuartos, flanqueada por otras dos figuras desnudas. La primera, vista de tres cuartos, tiene en su mano izquierda una rama de palma. La figura de la izquierda se lleva la mano a la cabeza. Jóvenes con ramas participan en la ceremonia de la Eiresione, en el festival de Pyanapsia, cuando un joven lleva una rama de olivo o de laurel al templo de Apolo. Las tres le-

[154] D. Levi, *op. cit.*, págs. 208-209, lám. XLVI a. Sobre las distintas representaciones del mito en la musivaria romana, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Leda y el cisne en los mosaicos romanos», *Espacio, Tiempo y Forma*, I, *Prehistoria y Arqueología*, 12, 1999, págs. 347-387; *id.*, «Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija», *CMGR*, IX (en prensa).

[155] D. Levi, *op. cit.*, págs. 210-211, lám. XLVI a.

[156] D. Levi, *op. cit.*, págs. 206-207.

[157] D. Levi, *op. cit.*, págs. 211-214, lám. XLVII a-b. Sobre Dafne, cfr. O. Palagia, *LIMC*, III, págs. 347-348. Sobre el mito de Apolo y las ninfas, cfr. G. López Monteagudo, «Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos», *Convengo Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica* (Frascati, 1996), Roma, 2003, págs. 319-332.

[158] D. Levi, *op. cit.*, pág. 215, lám. XLVII e.

tras de la inscripción podrían pertenecer a la palabra IXETNPIAS, pero el dios representado no puede ser Apolo; sería Zeus, y entonces la ceremonia podía pertenecer a las más importantes fiestas de Zeus en Atenas[159].

Misterios de Isis. Unos mosaicos de culto han dado nombre a la casa donde aparecieron. Las escenas representadas son la mors voluntaria y el navigium Isidis (?). En el primero[160] se halla un varón entre Hermes y una diosa. Está desnudo y dirige la vista hacia la figura de la izquierda. Delante se encuentra Hermes, fácilmente reconocible por el caduceo que lleva en su mano izquierda. Va también desnudo y calza sandalias. La diosa viste túnica y manto. Una corona de hojas adorna la cabeza. Lleva al hombro izquierdo una antorcha y dirige su brazo derecho hacia delante. Entre la diosa y la figura central hay un objeto indeterminado. Hermes está delante de la puerta de Hades. D. Levi interpreta esta escena no como la representación clásica de Hermes Psychopompos, que conduce a los muertos al Hades, sino como una escena de iniciación en los misterios de Isis, la mors voluntaria, de la que habla Apuleyo *(Met.,* XI). La composición alude a la muerte ritual y resurrección del mystes en los misterios.

La segunda escena[161] representa una bahía con barco y personas, una de las cuales lleva un escudo. Una Victoria sobrevuela un barco. El navigium Isidis fue una fiesta muy popular en toda la costa del Mediterráneo. La fiesta comenzaba con una procesión en la que se llevaba la imagen de Isis desde su templo a la orilla del mar. La imagen se introducía en el mar en un barco llamado Isis, mientras el sacerdote cumplía determinados ritos. Sin duda, como puntualiza D. Levi, el dueño de casa era un devoto de Isis y mandó representar las ceremonias en las que él participaba personalmente.

La gran importancia de estos dos mosaicos acabados de comentar es que describen unos rituales.

Gé. Gé y los Karpoi. Las casas de Antioquía estaban decoradas con otros mosaicos en los que se halla presente Gé, como en la llamada House of Ge and the Seasons[162]. El medallón con el busto de Gé ocupa el centro del mosaico y los de las estaciones las esquinas. Todos los bustos están vistos de frente. Gé lleva túnica y sostiene en alto una cornucopia llena de frutos. Vuelve su cabeza, adornada con corona de frutos, hacia el hombro izquierdo. Va acompañada de su correspondiente letrero que la identifica[163].

En la mencionada House of Aion se vuelve a encontrar un medallón parecido, con el busto de Gé, también con el nombre en griego, entre dos jóvenes, vestidos con túnica y manto, que le ofrecen una cornucopia llena de frutos[164].

Gé y los Karpoi decoran el mosaico hallado en el Bath E[165]. De izquierda a derecha se representa a Aurora, fácilmente identificable por el letrero escrito junto a ella,

---

159 D. Levi, *op. cit.*, págs. 215-216, lám. XLVII d.

160 D. Levi, *op. cit.*, pág. 164, lám. XXXIII a; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 75-76, lám. 212.

161 D. Levi, *op. cit.*, pág. 165, lám. XXXIII b; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 74-75, láms. 205-208.

162 D. Levi, *op. cit.*, págs. 346-347, lám. LXXXVI, fig. 139.

163 D. Levi, *op. cit.*, págs. 346-347, lám. CLXIX a.

164 D. Levi, *op. cit.*, lám. LXXXIV; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 58-59, lám. 173.

165 D. Levi, *op. cit.*, págs. 263-269, láms. LVIb, CLXV; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 7-8, láms. 9-11. Un busto de Gé con estilo único en Siria aparece en un mosaico de la tumba de Huwat junto con el difunto, en traje de sacerdote, que lleva en brazos un cordero. Un hombre que simboliza al mes de abril corona a Gé, cfr. J. Balty, *La mosaïque en Syrie,* págs. 515-516, fig. 186 d. Gé y Hermes aparecían en una pintura de Masyaf, cfr. J. Balty, «La peinture en Syrie», en J. M. Dentzer y W. Orthmann, *Archéologie et Histoire de la Syrie,* pág. 534.

que abraza y besa a un muchacho desnudo, arrodillada, semidesnuda y con manto enrollado en las piernas y flotando al aire. Seis jóvenes desnudos, identificados como karpoi por una inscripción, llevan, entre Aurora y Gé, un gigantesco ramo. Gé está reclinada en un asiento decorado con una esfinge, colocada de tres cuartos y vestida con chiton. El cabello le cae a ambos lados del rostro y espigas de trigo adornan la parte alta de la cabeza. A su derecha se encuentran otros dos muchachos desnudos, que la miran atentamente. En el lado izquierdo se halla otra dama, que viste chiton y manto, con la cabeza cubierta por una trompa de elefante. Sostiene en sus manos, levantado, un colmillo de elefante. Por sus atributos esta figura se identifica con Egipto. El tema de Gé y los Karpoi se repite en Apamea de Siria *(vid. supra).*

Aion y Chronos. En la llamada House of Aion, además del mencionado mosaico con la despedida de Briseida, en un segundo se representa a Aion y los Chronoi[166]. Se describe una escena de banquete en la que intervienen cuatro personajes, sentados detrás de una mesa cubierta con mantel. De derecha a izquierda se encuentran: varón barbado, vestido con manto, corona de flores en la cabeza y copa en su mano izquierda; joven con cabeza coronada, vestido con túnica adornada con clavi; joven con el torso semidesnudo y manto echado sobre su hombro izquierdo, que levanta una copa en su mano derecha; viejo con bigote, que mueve una rueda con su mano derecha. Cada figura lleva su nombre correspondiente. Otra inscripción se encuentra en el centro de la escena.

Este mosaico es el único, según D. Levi, entre todos los mosaicos de Antioquía, que tiene una serie de letreros para identificar cada figura, y al mismo tiempo un título general. Parece que representa personificaciones de conceptos filosóficos. Quizás ilustra una de las más discutidas especulaciones de la última escuela neoplatónica, al mismo tiempo uno de los temas más apasionantes que discutía la sociedad de Antioquía en los banquetes. El título general es casi idéntico al que lleva uno de los libros de las *Enneades* de Plotino, o de una de las disertaciones de Proclo. En el pensamiento griego, Aion es el tiempo en el sentido absoluto en oposición a Chronos, relacionado con la vida humana. Es el tiempo inmortal, inmutable, constante y eterno, constituye la verdadera inmortalidad o la primera cualidad de la divinidad y se identifica con la divinidad misma. Al final de la Antigüedad, por sincretismo religioso, se le identifica con Serapis. La importancia de este mosaico radica, según D. Levi, en que la representación de Antioquía hace posible una más clara síntesis de la evolución de uno de los más interesantes temas filosóficos y concepciones del Mundo Antiguo.

Amazonas cazadoras. El tema, que se ha encontrado ya en un mosaico de Apamea de Siria, se vuelve a repetir en un segundo del Yakto Complex[167]. Se representa la cacería de un león, con las patas delanteras dobladas, a punto de caer a tierra, por obra de tres amazonas a caballo que atacan con lanzas a la fiera. La amazona principal viste túnica y lleva el pelo ondulado sujeto por cintas. El manto ondea al viento. Calza botas altas. En el lado derecho se encuentra una roca y un árbol. Sigue una segunda amazona a caballo, de la que sólo se ve parte del cuerpo y de la cabeza y cuello del caballo. Está vuelta hacia el lado derecho. Viste también túnica. De la tercera amazona sólo se conserva la parte delantera del caballo y un brazo con arco.

---

[166] D. Levi, *op. cit.*, págs. 197-198, lám. XLIII d; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 58, lám. 169. Sobre Chronos, cfr. M. Bendala, *LIMC*, III, págs. 276-277. Sobre el tema de Aion, véanse los distintos trabajos publicados en la revista *Anas*, 13, 2000.

[167] D. Levi, *op. cit.*, pág. 282, lám. LXIV b.

La House of the Amazonomachy ha proporcionado un segundo mosaico con amazonas; esta vez, un combate de amazonas[168]. En el lado izquierdo se representa el combate de guerrero a caballo y una amazona, también a caballo, a la que agarra por el gorro de Frigia. La amazona está visiblemente inclinada hacia su izquierda. Viste chiton. El caballo, con las patas delanteras levantadas, está en una posición violenta, con la cabeza vuelta al combate. El guerrero defiende su cuerpo con una coraza metálica. Viste túnica y manto ondeando al viento. Cubre su cabeza un yelmo y lleva un escudo redondo. Debajo del primer animal hay caído un escudo de amazona decorado con dos hachas. En el lado derecho ataca una segunda amazona a caballo, que lleva el manto al viento. Combate con un hacha a un enemigo, del que sólo se conserva la cabeza de su caballo. Debajo de esta amazona se encuentra tirado en el suelo un escudo de amazona y un hacha. En el ángulo derecho yace en tierra un guerrero. El paisaje está representado por una roca y un árbol, colocados en el lado izquierdo.

Medusa. Un mosaico de la llamada House of the Red Pavement[169] estaba adornado con una cabeza de Medusa.

Afrodita y Ares o Adonis. En un mosaico dañado de la llamada House of the Green Carpet se representa a Afrodita[170], semidesnuda, la mano derecha levantada con un objeto redondo en alto. Dos erotes extienden un velo sobre la pareja divina. Del acompañante sólo se conserva la parte inferior del cuerpo. Un Eros alado los mira. Su mano derecha sostiene un objeto redondo, probablemente una fruta, mientras levanta el brazo izquierdo hacia la divina pareja. Afrodita y Ares se encuentran también en un mosaico de Shahba-Philippopolis *(vid. supra).*

Personificaciones. En los mosaicos de Antioquía se representan frecuentemente personificaciones, que ya se han encontrado en mosaicos de Shahba-Philippopolis y Zeugma. Propiamente no tienen que ver directamente con la mitología, pero están relacionadas con ideas religiosas y filosóficas de comienzos del Helenismo y de finales de la Antigüedad. Estas personificaciones de conceptos son muy variadas[171].

Así, se representan en los mosaicos de Antioquía a Amerimnia en la Tomb of Amerimnia[172]; Securitas, que representa frecuentemente la personificación de la concepción política de la seguridad del Imperio Romano, y como tal recibió culto. Se la representa como matrona sentada, envuelta en un manto, con su nombre escrito en griego en la parte superior del mosaico. La imagen de Amerimnia del mosaico de Antioquía no se relaciona con esta concepción. Como escribe D. Levi, Amerimnia es la divinidad protectora de la paz del muerto y tiene como tal muchas estelas a ella dedicadas. Pertenece, como Tryphe (Placer) y Bíos (Vida), representados en ambos mosaicos de la House of the Drunken Dionysos[173], a formas relacionadas con la conducta de la vida conectadas con la personificación de Bios.

A Tryphe se la representa como una matrona sentada en el suelo, con las piernas extendidas, recostada en un cojín, vestida con chiton y con una skyphos en su mano

---

[168] D. Levi, *op. cit.*, págs. 308-311, láms. LXIX, CXXIII.

[169] D. Levi, *op. cit.*, pág. 88, lám. XCVI a.

[170] D. Levi, *op. cit.*, págs. 315-316, lám. LXXI a.

[171] G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos», *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, 1997, págs. 335-361, con toda la bibliografía.

[172] D. Levi, *op. cit.*, págs. 225-226, lám. LI d.

[173] D. Levi, *op. cit.*, págs. 223-224, lám. LIa-b; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 64, lám. 190.

derecha. Un letrero indica bien a qué personaje representa el mosaico. Bios, también con su correspondiente letrero, está igualmente tumbada en el suelo. Viste túnica con clavi y manto que le cubre las piernas. Su mano derecha sostiene una copa a la altura del pecho.

Bios adorna un panel de la House of the Peddler of Erotes[174] con su correspondiente inscripción. El busto, de frente, representa a una mujer con diadema y con un anillo de hojas en la cabeza. La parte superior del pecho está al descubierto.

En la House of the Triumph of Dionysos[175] se representa a Chresis, como matrona sentada en un trono, de pies metálicos cilíndricos. Está colocada de tres cuartos y vuelta hacia su acompañante. Viste túnica y manto. La mano izquierda sostiene una cornucopia llena de frutos y de hojas y de racimos de uvas que cuelgan del borde, que apoya en la pierna izquierda mientras su mano derecha sostiene un cuenco. Su acompañante es una dama, colocada de tres cuartos, con corona en la cabeza, que le ofrece una fuente con joyas. Encima está escrito en griego Chresis, con significado del uso de la riqueza adquirida. Es, por lo tanto, una virtud que complementa a Ktisis, esta última con significado de adquirir. En este mosaico, Chresis es equivalente a Abundancia, que es un resultado de adquirir, concepto bien indicado por la cornucopia llena de frutos naturales.

A Ktisis[176] se la encuentra en un mosaico de la Casa que lleva su nombre, escrito en letras griegas. Viste túnica y manto. Una diadema corona su cabeza. Su rostro es inexpresivo. También está representada en la House of Ge and the Seasons, con su nombre en griego. Peina en este mosaico, como en el anterior, el cabello recogido a ambos lados de la cabeza adornada con una corona. Asimismo se encuentra su imagen en la Villa Constantiniana, que ha dado una cantidad grande de imágenes de alegorías[177], como Ananeosis, con sentido de renovación, que se repite en otro mosaico[178], donde el busto está dentro de una corona de frutos con las cabezas de las estaciones, con alas; Dinamis y Evandris. D. Levi señala, al estudiar el significado de las personificaciones de ideas abstractas, que las de la Villa Constantiniana por vez primera tienen el mismo carácter que las alegorías de época bizantina. Están en relación con el simbolismo de concepciones filosóficas de las que dos ejemplos se encuentran en el mosaico de Aion y los Chronoi y en el mosaico de Phoenix. En el segundo mosaico de Ananeosis, según este autor, se halla la versión pagana de la misma concepción sincretística del final de la Antigüedad, que se encuentra nuevamente en Antioquía en fórmula bíblica escrita en el mosaico de Philia[179], que quizás contenga al mismo tiempo una vaga expresión del pensamiento filosófico como valor augural.

Una última personificación cabe recordar entre los mosaicos de Antioquía, la Megalopsychia, del Yakto Complex[180], bien identificable por el letrero. Su mano izquierda sostiene una cesta de frutos. La derecha, abierta y levantada, enseña un objeto redondo. El busto se encuentra dentro de un medallón. Viste túnica y peina el ca-

[174] D. Levi, *op. cit.*, págs. 191-192, lám. XCIII b; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 41-42, lám. 123-124.

[175] D. Levi, *op. cit.*, págs. 278-279, láms. LXIV, CX e.

[176] D. Levi, *op. cit.*, pág. 357, lám. LXXXV a; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 5, lám. 3. Ktisis se documenta también en un mosaico de Kourion *(vid. infra)*.

[177] D. Levi, *op. cit.*, págs. 248-249, 253-256, lám. LXI a-c.

[178] D. Levi, *op. cit.*, págs. 320-321, lám. LXXIII b; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 27-28, láms. 81-83.

[179] D. Levi, *op. cit.*, pág. 320.

[180] D. Levi, *op. cit.*, págs. 326-345, lám. LXXVIb, fig. 136; J. Balty, «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 402, fig. 7.

bello recogido a ambos lados de la cabeza con raya en medio. Una diadema corona la cabeza. El busto está rodeado de escenas de caza. Es una de las varias personificaciones de conceptos de la especulación filosófica de su tiempo. En el mosaico de Antioquía, la representación de la alegoría, que significa esta virtud, se asocia con la personificación de la misma virtud.

En el Bath of Apolausis[181] hay dos representaciones dentro de medallones, con sus correspondientes letreros en griego. Uno es de Soteria; el segundo, de Apolausis. Como siempre, ambas personificaciones están colocadas de frente. Soteria viste túnica y manto. Lleva en la cabeza una corona de hojas con una piedra preciosa en la parte delantera, probablemente una esmeralda. Apolausis es una joven delicada. Viste túnica decorada con clavi verticales. Lleva un velo, palliolum y diadema. Las dos damas son personificaciones de concepciones abstractas, pero no se refieren a especulaciones filosóficas, sino que están en relación con el edificio donde se hallan los mosaicos. Apolausis vuelve a aparecer en otro mosaico del siglo VI, procedente seguramente del Líbano, asociada a Ploutos con el sentido del placer que proporciona la riqueza[182].

Erotes. Imágenes de Erotes aparecen con cierta frecuencia en los mosaicos de Antioquía. Ya se han indicado varias, pero hay otras más, siempre con carácter puramente decorativo.

En la House of the Red Pavement[183] y en la House of the Drinking Context[184] se representan las estaciones por *putti* alados y vestidos, y dos desnudos con sus correspondientes atributos. *Putti* alados, pescando y cabalgando delfines se representan con frecuencia, como en la House of the Drinking Context[185], en la House of the Boat of Pyches[186] y en la House of Menander[187], uno en una barca y dos en la orilla pescando; en la House of the Drunken Dionysos[188], pescando sentado en una roca a la orilla del mar. *Putti* cazadores entre hojas de acanto se encuentran en un mosaico de la House of the Worcester Hunt[189].

Las escenas con *putti* de dos mosaicos de Antioquía son de gran novedad. En la House of the Peddler of Erotes[190], en el emblema se representan varias escenas en las que intervienen *putti,* tres en la parte superior y dos en la inferior. En la parte superior de izquierda a derecha están los *putti* pescando; sigue un Eros dormido en una postura muy parecida a la ya descrita, cuando Eros es sorprendido por Psique. Eros sostiene una antorcha encendida. En la tercera escena se encuentra Eros de pie con arco. En la parte inferior se han colocado dos motivos desconocidos en los mosaicos de Siria, dos erotes alados, como sus compañeros, y desnudos se dirigen uno hacia el otro, mientras debajo de ellos se encuentran dos gallos de pelea. En la escena de la derecha, un viejo campesino suelta un Eros que se dispone a huir, mientras en una caja enrejada se halla prisionero, tumbado, otro Eros.

---

[181] D. Levi, *op. cit.*, págs. 305-306, láms. LXVII d, CLXVIII b.

[182] Otra representación de Apolausis, también del siglo VI, se documenta en Argos, cfr. G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas...», cit., pág. 356.

[183] D. Levi, *op. cit.*, págs. 85-87, lám. XIII.

[184] D. Levi, *op. cit.*, págs. 161-162, lám. XXXII.

[185] D. Levi, *op. cit.*, págs. 162-163, lám. XXXI c.

[186] D. Levi, *op. cit.*, págs. 185-186, lám. XLI.

[187] D. Levi, *op. cit.*, págs. 199-200, láms. XLIV, CLIX a.

[188] D. Levi, *op. cit.*, pág. 224, lám. LI c; S. Campbell, *op. cit.*, págs. 64-65, lám. 191.

[189] D. Levi, *op. cit.*, pág. 364, lám. CXLIV b-c.

[190] D. Levi, *op. cit.*, págs. 192-195, lám. XLIII a; S. Campbell, *op. cit.*, pág. 41, lám. 12.

En la Villa Constantiniana[191], varios mosaicos están decorados con escenas en las que intervienen erotes. En uno de ellos, tres erotes desnudos y alados danzan en el campo, mientras un cuarto toca la siringa sentado sobre una roca. La escena está encuadrada entre dos árboles. En el panel central banquetean cuatro erotes, siempre desnudos, en el campo, sentados en un diván. Estos erotes, al igual que los anteriores, llevan coronas en la cabeza. En el tercer mosaico, dos erotes cogen flores para tejer una guirnalda en el campo. Entre ellos hay una cesta con flores.

Héroes. En el mosaico con escenas de caza de Megalopsychia[192], los cazadores llevan sus correspondientes nombres escritos en griego: Narcisus, que ataca a un león con la lanza; Tiresias, que clava la lanza a una pantera: Acteon, que lucha con un oso; Hippolytoss, que combate a un animal; Meleagro, que lucha con un tigre; Adonis, que alancea a un jabalí. El grupo de Adonis es importante porque sirve para indicar que, posiblemente, cuando se emplea este grupo, como en un mosaico de las proximidades de Emérita Augusta[193], se está representando a Adonis en lucha con el jabalí.

Poco frecuentes son en los mosaicos de Antioquía las representaciones de literatos o de sabios. Los bustos de Periandro y Solón, identificados por sus nombres, aparecen en sendos hexágonos procedentes de la Casa de los Astros[194]. Visten a la manera de los filósofos, con pallium sobre el dorso desnudo. Se fechan estos paneles en torno al 400. En el mosaico de Menandro y su amada Glykera, reconocibles por sus nombres escritos en griego, los protagonistas, acompañados de la personificación de la Comoidia, están representados por su relación amorosa y encajan muy bien en el resto de los mosaicos de la House of Menander (Leda y el cisne, Eros y Psique).

La abundancia de ciertos temas mitológicos se confirma por las noticias que se tienen de que las lecturas predilectas, además de Homero, eran las tragedias de Eurípides, lo que explicaría la relativa abundancia de mosaicos con el tema de Fedra e Hyppolytus. Incluso se representan no sólo los episodios mitológicos, sino las escenas de teatro, como en los mosaicos de Ifigenia en Aulis, donde están presentes la arquitectura y los trajes del teatro.

Algunos temas mitológicos se prefieren en lugares determinados, como en Daphne donde se representan frecuentemente mosaicos decorados con el episodio de Apolo y Dafne. En los pavimentos de termas, ninfeos y piscinas abundan los temas relacionados con el agua y con el mar, como máscaras de Océanos o de Poseidón y de Anfitrite o de Thetys, o el thiasos marino con centauros, nereidas o monstruos marinos, o Narciso mirando su rostro reflejado en el agua. Por su parte, el tema de Ganymedes encaja muy bien en salas de banquetes, como en el mosaico del Buffet Supper de Antioquía. Otros temas típicos de los comedores son el de Dionisos con su Thiasos, o el de Aion de un mosaico de Antioquía que recuerda las especulaciones filosóficas que seguían a las comidas de los comensales con ideas neoplatónicas. Algunas imágenes de

[191] D. Levi, *op. cit.*, pág. 249, lám. LX a-c.

[192] D. Levi, *op. cit.*, págs. 337-338, láms. LXXVII-LXXVIII.

[193] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, pág. 52, lám. 95-98, fig. 12. Adonis está representado en un mosaico de Carranque (Toledo), cfr. J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, «Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza», en *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Homenaje al Profesor Alberto Balil*, Guadalajara, 1990, págs. 59-88, lám. II.

[194] G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana*, XI, 1996, pág. 88, lám. IV, 3-4. Estos dos mosaicos se conservan en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra.

Orfeo podían pertenecer a seguidores de las doctrinas o miembros de asociaciones órficas, como se ha demostrado para el mosaico hallado en la Puerta de Damasco, en Jerusalén, con representación de un centauro y de Pan.

Al final de la Antigüedad prevalecen las alegorías y las representaciones simbólicas sobre las figuras mitológicas. Las alegorías del mundo clásico son sustituidas por las alegorías del pensamiento y las personificaciones de ideas abstractas, impersonales e inmortales que se diferencian sólo por los nombres. Estas personificaciones dominan el centro del mosaico. La figura de Mnemosyne pertenece probablemente a un banquete funerario que conmemora a los difuntos.

Los temas de los mosaicos ofrecen la posibilidad de penetrar en el pensamiento y en las creencias religiosas de los antiguos. En Antioquía hay también mosaicos cristianos.

Conclusiones

Los mosaicos de Siria representan con mucha frecuencia temas mitológicos: Toilette de Venus, Artemis en el baño, Cassiopea, Orfeo, diversos episodios relacionados con Dionisos, Afrodita y Ares, Thetys, Meleagro y Atalanta, las Amazonas, Rapto de Europa, Calíope, los Amores de Zeus, Juicio de Paris, Afrodita y Adonis, Fedra e Hippolytoss, Ío y Argos, Ganymedes, Pegaso y las Ninfas, Agros y Opora, Leda y el cisne, Apolo y Dafne, etc.

El grupo más numeroso de mosaicos con temas mitológicos procede de Antioquía. Junto a ellos se encuentra un segundo grupo de personificaciones de ideas abstractas, también numeroso en Antioquía: Aion, Gé, Ploutos, Amerimnia, Tryphe, Bios, Chresis, Ktisis, etc. Una lectura simbólica admite asimismo el mosaico de Ulises y Penélope, a la luz de ideas neoplatónicas. Además de estos temas, otros están sacados de la historia de Grecia, como el nacimiento de Alejandro, Sócrates, los Siete Sabios, etc.

Los temas mitológicos han decorado frecuentemente los mosaicos de Siria y regiones vecinas, pero no en todos los períodos se repiten los mismos temas mitológicos, en unas épocas predominan unos y en otras otros. Todos están tomados de la mitología griega y cuentan con una gran tradición. Aparecen ya en el arte griego, principalmente en los vasos y en la pintura de Pompeya, o de Herculano. Un cuadro cronológico de los temas mitológicos más importantes daría el siguiente esquema:

Antes del 115, en Antioquía: Afrodita y Adonis, concurso de bebida entre Heracles y Dionisos, Heracles niño y las serpientes, Hera, Polifemo y Galatea, Psique, Thiasos báquico, Juicio de Paris.

Gobierno de Adriano, en Antioquía: Oceanus y Thetys, Dionisos ebrio, despedida de Briseida, Comus, ceremonia isiaca, thiasos báquico. Estos temas mitológicos aparecen en el repertorio tradicional de los mosaicos africanos y de Occidente. Su estilo es muy clásico. A esta época pertenece el mosaico de Malibú con la despedida de Briseida y en Byblos el mosaico de Dionisos.

Época de los Antoninos, en Antioquía: continúan los temas mitológicos y aparecen algunos nuevos no documentados en los años anteriores: Afrodita y Adonis, Ío y Argos, Meleagro y Atalanta, Fedra e Hyppolito y las representaciones de los ríos Pyramos y Tigris. En Zeugma/Balqis: Pasifae y Dédalo, Triunfo de Dionisos, las personificaciones alegóricas, Ménade, Acrato y Eufrosine.

Gobierno de los Severos, Mascudiye: en los años del gobierno de esta dinastía se fecha la soberbia figura del Éufrates. En Antioquía: la Cantauromaquia y Gigantomaquia, Dionisos y Ariadna, Ifigenia en Aulis, Ganymedes, Perseo y Andrómeda, sátiro y ménade, Eros y Psique, Thetys, Metiochos y Parthenope. A esta misma época severiana pertenece la personificación del Orontes hallada en Ghallineh; en Baalbeck-Suweduje, el mosaico de los Siete Sabios, y Eros alado ofreciendo espigas a Gé; en Balqis (Seleucia del Éufrates), Heracles y las Musas, Venus marina, Poseidón sobre carro, Bodas de Dionisos y Ariadna, Eros y Psique, Perseo y Andrómeda, Aquiles en Skyros, personificación de Éufrates, escena de banquete, Parthenope y Metiochos. Los trabajos de Heracles de Orthasia y el Orfeo de Edessa.

Anarquía Militar, Antioquía: Aion, Briseida, Apolo y Dafne, barco de Psique, venta de amores, composiciones dionisiacas, rapto de Europa, Narciso, Pegaso y las Ninfas. Se ponen de moda ahora las personificaciones de las ideas abstractas y una tendencia a explicar, mediante inscripciones, los temas mitológicos bien conocidos, como la despedida de Briseida, donde los tres personajes que intervienen en la composición llevan sus correspondientes letreros en griego.

A esta misma época pertenecen los mosaicos de Shahba-Philippopolis, contemporáneos de Filipo el Árabe, que son los mosaicos con la Venus marina; Artemis en el baño sorprendida por Acteón; Attis alados; divinidades de la fecundidad y Ploutos, con los que J. Balty forma su primer grupo de mosaicos mitológicos de esta ciudad.

Segunda mitad del siglo III. A esta época pertenece en Shahba-Philippopolis el mosaico de las Tres Gracias que J. Balty coloca en un segundo grupo de mosaicos de esta localidad, acompañados de la Gaité y de la fiesta nocturna, y su hermano de Korykos; el de Thetys rodeada de amores, de Souweida; en Apamea, emblema de Pan (?), erotes alados y Afrodita (?); en Palmira, concurso de bellezas entre Cassiopea y las Nereidas, con inscripciones de finales del siglo; Aquiles en la corte de Lycomedes y la Centauromaquia (finales del siglo III o comienzos del siglo IV) y Asklepios sentado; de Océanos y Thetys, de Antioquía, House of Menander.

En Phoinike, en Byblos, se fabricaron en esta segunda mitad del siglo III tres mosaicos de temas mitológicos muy afines, pero salidos de diferentes manos: Sileno ebrio, personificaciones de Meleagro y Atalanta, identificados por las inscripciones, moda muy extendida en la segunda mitad del siglo III; en Beirut, los amores de Zeus.

Finales del siglo III. En estos años se darán los mosaicos del tercer grupo de J. Balty en Shahba-Philippopolis: tres figuras alegóricas con sus correspondientes letreros: Eutekenia, Dikaiosynei y Philosophia; el de las bodas de Thetys y Peleo, acompañado por nueve personajes identificados por las inscripciones, y, seguramente, el de Aion.

Los temas más frecuentes son los dionisiacos. Una composición mitológica muy popular fue la de Thetys, que aparece seis veces en mosaicos de Antioquía, que van de los siglos II-III a antes del 526. A este grupo pertenece el mosaico de Thetys de Antakya. Algunos temas mitológicos sólo aparecen una o dos veces en los mosaicos, como los de Polifemo y Galatea, Comus, el Juicio de Paris (que se repite en Cos), Io y Argos, Fedra e Hyppolito (que se repite en la provincia de Arabia y en Nea Paphos), Ifigenia en Aulis, Perseo y Andrómeda (tres veces, en Palmira, Zeugma y Antioquía), Venus marina (en Shahba y Zeugma), Afrodita y Poseidón, Orfeo (dos veces en el Museo Arqueológico de Antalya y una en Adana y en Seleucia de Palmira respecti-

vamente), Apolo y Dafne (que se repite en Nea Paphos), rapto de Europa (en Antioquía y Sarrín, también en Halikarnasos, Berythus, Cos, Esparta y Rodas), Pegaso y las Ninfas, Narciso (también en Nea Paphos), Artemis y Acteón, bodas de Thetys y Peleo, Aquiles en la corte de Lycomedes, amores de Zeus, toilette de Venus (también en Halikarnasos), tres Gracias (también en Korykos), musas, etc. Igualmente aparece una sola vez un ritual, el isiaco.

Otros temas mitológicos se repiten con más de un siglo de diferencia como los de Meleagro y Atalanta en época de Adriano y en la Anarquía Militar, que se encuentra también en Éfeso (Bajo Imperio) y en Antalya (siglo V); la despedida de Briseida, en tiempos del gobierno de Adriano y también de la Anarquía Militar. A la época de Adriano y de los Antoninos pertenece el tema de Afrodita y de Adonis, dos veces, que después no aparece. De época de los Antoninos y de los Severos son típicas las imágenes de ríos; de estos últimos años, Dionisos y Ariadna; y de la mitad del siglo III, el de Cassiopea y las personificaciones. El rapto de Europa perdura en el siglo VI en el mosaico de Sarrín.

Hay temas mitológicos, que aparecen en mosaicos africanos, que están ausentes en los mosaicos del Oriente, como la forja de los Cíclopes (Dougga), de finales del siglo III, Selene y Endymion (Oudna), datado entre 200 y 220; Ulises y las sirenas y Dionisos y los piratas del Tirreno (Dougga), de mitad del siglo III; Artemis cazadora (El Djem, 180-200, y Cartago, datado en 390-410), que también está presente en Piazza Armerina y cuatro veces en mosaicos de Hispania, datados en el Bajo Imperio; la disputa entre Atenas y Poseidón (El Haouria), de la primera mitad del siglo IV. Entre los mosaicos mitológicos del Oriente no ha aparecido ninguno con figuras astrológicas, como el de Bir-Chana, de finales del siglo II. En cambio, dos mosaicos palestinos con el zodiaco tienen su equivalente en los mosaicos africanos de Haïdra, con Aion en el centro, de finales del siglo III o de comienzos del IV, y de Hippo Regius, de finales del siglo III o de comienzos del siguiente. El tema de Orfeo entre las fieras igualmente se encuentra en mosaicos africanos (Oudna) de finales del siglo III o de comienzos del IV; y el de las musas aisladas o en compañía de poetas, en Hadrumetum, datado en 200-210; en Sfax, de la segunda mitad del siglo III; y en El Djem, de finales del siglo III.

Los temas mitológicos del Oriente están muy vinculados, frecuentemente, a la pintura, como ha señalado muy acertadamente J. Balty, al igual que deben estarlo otros muchos temas en los mosaicos del resto del Imperio Romano.

El conocimiento mitológico que demuestran los dueños de las casas y villas, en los mosaicos, es variado y constante. La gente que mandó hacer estos mosaicos tenía un conocimiento grande de la mitología griega. Era gente de espíritu cultivado y enamorada de la mitología y de la civilización griega. Estaba educada en las escuelas, como la que dirigía Libanio, o la que frecuentó Juan Crisóstomo, y muy al tanto de las corrientes filosóficas del momento. Eran gentes ricas. Pertenecían a la sociedad descrita por Juan Crisóstomo en el siglo IV. Su riqueza procedía del cultivo de la tierra y de aquí la abundancia de mosaicos referentes a divinidades de la fecundidad, Gé, Plutos, etc. Los temas mitológicos se representan hasta muy entrado el Bajo Imperio. Algún mosaico acusa la influencia de la mitología indígena (Adonis, Cassiopea)[195].

[195] J. Balty, «La mosaïque en Syrie», págs. 586-507; E. Will, *op. cit.*, págs. 574-579.

En cuanto a la distribución y cronología de estos mosaicos mitológicos y de leyendas griegas, cabe puntualizar algunos datos. Sólo Antioquía y sus alrededores han dado una gran cantidad de mosaicos cuyas fechas abarcan varios siglos casi ininterrumpidamente. En los dos primeros siglos del Imperio Romano, los mosaicos mitológicos son desconocidos en Siria, salvo en Antioquía. La ciudad de Shahba-Philippopolis, que debe su importancia a Filipo el Árabe, es la que ha proporcionado, junto a Palmira, mosaicos mitológicos de la segunda mitad del siglo III y de comienzos del siguiente. Apamea es la ciudad que ha dado mosaicos mitológicos más tardíos, a partir de la segunda mitad del siglo IV[196].

Es posible, igualmente, hacer algunas consideraciones geográficas sobre los mosaicos mitológicos y con leyendas. Siria se divide en dos zonas bien delimitadas: la Siria agrícola y la Siria desértica, esta última localizada en el interior. Los mosaicos con escenas de la mitología clásica se encuentran en la Siria agrícola y en las grandes ciudades como Antioquía y Apamea, donde, según escribe J. Balty[197], «la mithologie classique y constituait, tant en sculpture qu'en mosaïque, le fondament même du l'iconographie».

En la Siria desértica, en Palmira, se tienen varios mosaicos mitológicos: Aquiles en Skyros, Asklepios, Centauromaquia y Juicio de las Nereidas. En Seleucia del Éufrates, la actual Balqis, se han descubierto gran número de mosaicos mitológicos de gran calidad e interés iconográfico.

En Haran, al sur de la actual Siria, que en la Antigüedad pertenecía casi en su totalidad a Arabia, abundan los mosaicos de tema mitológico, que siguen la tradición clásica, al contrario de lo que sucede con la escultura. Estos mosaicos son numerosos en Shahba-Philippopolis. J. Balty[198] caracteriza los mosaicos de toda Siria por su estrecha dependencia del repertorio clásico, por su gran conservadurismo y por la pervivencia durante siglos de un estilo ilusionista de tradición helenística. Llaman la atención estas cualidades por no haber dado Siria mosaicos de época helenística ni del siglo I, salvo alguno suelto. Este conservadurismo se manifiesta en los mosaicos del Baño de Artemis, que sigue modelos de la pintura pompeyana, y de Charis, que imita un fresco de Herculano. El Juicio de las Nereidas, de Apamea, sigue seguramente modelos de época helenística; lo mismo se puede asegurar de la figura de Bythos en el grupo de Poseidón y Amymone. Este conservadurismo se expresa en la pervivencia de algunos temas mitológicos, como las imágenes de Thetis, Gé y Megalopsychia, Ktisis y Ananeosis, hasta llegar a la figura femenina de un fresco de Qasr el-Heir que imita, en fecha posterior, la representación de Megalopsychia[199]. El mosaico más alejado de los grandes centros helenizados de Siria, que ha proporcionado mosaicos mitológicos, es la representación del Éufrates, con inscripción en griego, de Mascuduje, en la ribera oriental del Éufrates[200]. El mosaico mitológico desaparece en Siria casi con el triunfo del cristianismo.

---

[196] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», *passim; id.*, «La mosaïque en Syrie», págs. 491-492.

[197] «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», págs. 396-397.

[198] «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», págs. 397-403.

[199] J. Balty, «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 402, fig. 8.

[200] J. Balty, «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 397. En la Casa de Cilicia hay dos bustos que representan Tigris y Pyramos con los letreros correspondientes (D. Levi, *op. cit.*, págs. 58-59, lám. IX b-c). Sobre el cristianismo sirio: P. Canivet, *Le christianisme en Syrie des origenes à l'avènement de l'Islam*, págs. 117-148. Sobre la continuación del mundo clásico en el Bajo Imperio:

Como ya se ha indicado, el influjo de la mitología siria sólo se conserva en dos mosaicos, uno de Apamea y el segundo de Palmira con Cassiopea, pero la forma de representar el mito es completamente grecorromana. Otras veces se eligieron escenas de la vida cotidiana, utilizando un mito clásico, como el de la caza de Atalanta y Meleagro, de Apamea, donde los dos personajes visten a la moda persa.

La conclusión que se deduce del estudio de los mosaicos de Siria, por su variedad y cantidad, es que, como afirma J. Balty[201]: «les pavements romaines de Syrie constituent une source de toute première importance pour la connaissance des mythes gréco-romaines et de sa illustration».

Fenicia

Esta región ha dado algunos mosaicos mitológicos.

Byblos

Busto de Dionisos. Decoraba el suelo de la orchestra de Byblos[202]. Su fecha es la época del gobierno de los Antoninos. La cabeza del dios, coronada de pámpanos y de hojas de hiedra, expresa una gran majestad. Dionisos está representado como un joven. Los pliegues del vestido cubren el hombro izquierdo. El arte de este excelente mosaico acusa influencias de las corrientes artísticas de Sicilia y de Túnez.

Dionisos y Sátiro. Una villa de las proximidades de Byblos ha dado los mosaicos de tema mitológico que siguen, fechados a final del siglo II o comienzos del siguiente[203]. Estos tres mosaicos presentan innegables paralelos artísticos que indican el mismo taller. Dionisos, de pie, coronado de hojas de pámpanos y de hiedra, se apoya en un thyrsos y en un sátiro, coronado también de hojas y desnudo, con pedum en el brazo. El dios está desnudo. El manto cae del hombro izquierdo. La mano derecha lleva un rython, cuyo líquido vierte en las fauces de una pantera. A la derecha del

---

R. Brilliant, en K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antiquity and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* (19 de noviembre de 1977-12 de febrero de 1978), Nueva York, 1978, págs. 126-198. Sobre la continuación del mundo clásico en época cristiana: G. M. A. Hanfmann, «The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith», en K. Weitzmann, *Age of Spirituality.* Nueva York, 1980, págs. 75-99. En Edessa, al norte de Mesopotamia, que han tomado del repertorio mitológico de los mosaicos romanos, representan a Orfeo y Phönix, fechados en los años 227/228 y 235/236. El mosaico de Orfeo destaca por una nueva inscripción en arameo entre dos erotes. La presentación es muy sencilla (J. Balty, «La mosaïque antique au Proche-Orient, I», pág. 389, lám. XXIV). En Bichapour, en el palacio de Sapor I, de fecha posterior a la victoria sobre el emperador Valeriano, hay un mosaico con Ganymedes en traje iraní. Es la obra de un artista sirio. Trabajaron siguiendo modelos clásicos y con la técnica de los artistas del Imperio Romano (J. Balty, «La mosaïque antique au Proche-Orient, I», pág. 404). En Seleucia del Éufrates se descubrió un mosaico con Neptuno encima de un carro tirado por cuatro caballos. Se fecha con anterioridad al año 256, en el que Sapor I destruyó la ciudad (K. Parlasca, «Neues zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat», *CIMA*, III, págs. 232-233. fig. 7).

[201] «Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romaines de Syrie», pág. 405.

[202] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban.* París, 1968, págs. 9-10, lám. I; *id.*, «Les caracteristiques de la mosaïque du Liban», *CMGR*, I, pág. 333, fig. 1. Un busto de Dionisos aparece en Apamea en Siria; en el mismo grupo de mosaicos como los de Therapenides, cfr. J. Balty, *Mosaïques d'Apamée*, págs. 5-6, lám. 4.

[203] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, págs. 15-16, lám. IV.

dios se encuentra un pilar, que soporta un kantharos. Este mosaico ofrece un gran parentesco, con variantes, con el de Dionisos ebrio de la House of Drunken Dionysos de Antioquía. El Sátiro se emparenta con el representado en el thyasos báquico de Antioquía, fechado en el siglo III.

Sileno sobre pantera. A unos 200 m de los tres citados mosicos de la villa de Byblos se han encontrado tres emblemata, fechados a mediados del siglo III. El primero[204] representa a un Sileno, bien identificado por su letrero, viejo, coronado por hojas, semidesnudo, con manto que le cae de la cabeza y le cubre la parte inferior del cuerpo, con thyasos en la mano derecha y kantharos en la izquierda. Cabalga una pantera al galope, que vuelve la cabeza hacia el Sileno.

Akme, Charis, Eros. En el segundo mosaico[205] se encuentra Akme sentada sobre una roca. Viste túnica y manto y vuelve la cabeza hacia Charis, que viste un chiton, apoyando el brazo derecho en la cadera y doblando el izquierdo sobre el pecho. Una corona de flores ciñe la cabeza de Charis. A la derecha de Akme se encuentra la cabeza y el pie izquierdo de un joven, que viste túnica. Los tres personajes se identifican por sus letreros.

Meleagro y Atalanta. El tercer emblema va decorado con la pareja de Meleagro y Atalanta, con sus correspondientes letreros[206]. Atalanta ocupa el lado izquierdo, de pie, envuelta en un manto y vestida con túnica que deja el pecho y el hombro izquierdo al descubierto. En sus manos sostiene una flecha. Delante de ella se encuentra Meleagro, semidesnudo, con el manto caído sobre el hombro izquierdo y rodeando la pierna de este mismo lado. Sostiene la lanza. A sus espaldas se halla una krátera colocada sobre un pilar. Entre los protagonistas yace muerto el jabalí.

Berythus

Dionisos y Ariadna. Se halló esta representación, de finales del siglo III, en Berythus[207]. Dionisos se encuentra de pie, desnudo, con el manto colgando por la espalda y apoyado en un thyrsos, con la cabeza coronada de pámpanos. Dirige su mano izquierda hacia Ariadna, apoyado en un *putto*, igualmente desnudo. El personaje central, alado, casi ha desaparecido. Se conserva de él sólo el brazo derecho y el ala. En el ángulo inferior derecho se halla tumbada Ariadna, a la puerta de una gruta. Esta escena se encuentra representada en la Villa dei Misteri, en Pompeya, perteneciente al segundo estilo pompeyano[208]. Es frecuente en los sarcófagos báquicos[209] y en los mosaicos del Bajo Imperio, como uno hallado en Emérita Augusta, en Hispania, fechado hacia el año 400[210]. El paralelo más próximo para el mosaico de Berythus es uno hallado en Volubilis, también con Baco, *putti* y Ariadna[211], y otro de Tesalónica,

---

[204] M. Chéhab, «Mosaïques inédites du Liban», *CMGR*, II, pág. 371, lám. CLXXVII, 1.

[205] M. Chéhab, «Mosaïques inédites», págs. 371-372, lám. CLXXVII, 2.

[206] M. Chéhab, «Mosaïques inédites», pág. 372, lám. CLXXVIII, 1.

[207] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, págs. 11-12, láms. II-III.

[208] M. Maiuri, *La peinture romaine*, Génova, 1963, págs. 51-58.

[209] F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlín, 1968, I, *passim*.

[210] A. Blanco, «Mosaicos antiguos de asunto báquico», *BRAH*, CXXXI, 1952, pág. 313; *id.*, *Mosaicos romanos de Mérida*, pág. 34, lám. 26.

[211] R. Thouvenot, *Mosaïques romaines de Volubilis à sujets mythologiques*, Publications du Service des Antiquités du Maroc, 6, 1941, págs. 69-71.

con Dionisos semidesnudo apoyado en un sátiro joven, Ariadna tumbada delante de una caverna, con erote alado en la parte superior y otros tres compañeros del cortejo báquico[212].

Rapto de Europa. El emblema está ocupado por un toro llevando a Europa, que viste túnica y manto flotando al viento[213]. El tema del rapto de Europa es frecuente en mosaicos. Concretamente el mosaico libanés es muy parecido a uno de Arlés. Ambos siguieron el mismo cartón[214].

Eros y Psique. Dos personajes perfectamente conocidos ocupan el centro del emblema. Eros alado y desnudo, colocado de tres cuartos, dispara el arco a Psique, vestida con túnica, que levanta el brazo derecho en señal de protección y dobla su brazo izquierdo sobre el pecho. Dos alas rodean la cabeza[215].

Los amores de Zeus. En Berythus se ha hallado un mosaico decorado con los amores de Zeus[216], fechado a finales del siglo III o a comienzos del siglo IV. La parte central del pavimento va decorada con cuatro escenas, correspondientes a otros tantos episodios de la vida amorosa del padre de los hombres y de los dioses. En la parte superior izquierda se representa a Antiope y al sátiro que tira del vestido de Antiope, que sujeta aún con la mano derecha. Ambos personajes van desnudos. En el grupo superior derecho se encuentran Leda y el Cisne. A la derecha se halla Zeus y Ganymedes, de frente, desnudo, con manto caído detrás de la espalda, con cayado levantado detrás de la cabeza, apoyado en el águila, que vuelve su cabeza hacia él. En el cuarto grupo se representa a Zeus y Dánae, sentada, cubiertas las piernas por un manto rojo. Leda y el cisne y el Rapto de Ganymedes se documentan en otros mosaicos libaneses procedentes de una necrópolis de Tiro, del siglo III.

Baalbeck

Gé y Theros. La villa de Soweidie, en las proximidades de Baalbeck, estaba decorada con tres importantes mosaicos. El primer emblema, situado en el corredor del *triclinium*, va decorado con Gé y Theros, con sus correspondientes letreros[217]. Gé lleva la cabeza coronada de flores y de frutos, y mira hacia el lado izquierdo. Sostiene un ramo con hojas. Hacia ella se dirige un joven alado, semidesnudo, que le ofrece una espiga de trigo.

---

[212] Ph. Bruneau, «Tendences de la mosaïque en Grece à l'époque impérial», *ANRW*, 12.2, pág. 330, lám. VIII, 2.

[213] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, pág. 16, lám. V.

[214] O. Wattel-de Croizant, «Les mosaïques et l'enlevement d'Europe», *Iconographie classique et identités régionales*, págs. 175-191; *id.*, *Les mosaïques représant le mythe d'Europe*, págs. 127-128, 201-207.

[215] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, págs. 16-18, lám. VI.

[216] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, págs. 21-27, láms. VIII-X; *id.*, «Les caracteristiques de la mosaïque», pág. 334, fig. 3; O. Wattel-de Croizant, «Les amours des dieux sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth», *CMGR*, VIII, Lausana, 2001, págs. 265-275. Sobre Zeus y Antiope, cfr. G. López Monteagudo, «Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos», págs. 319-332. Sobre Zeus y Dánae, cfr. G. López Monteagudo, «El mito de Perseo en los mosaicos romanos», págs. 435-491. Sobre Leda, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Leda y el cisne en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, I/12, 1999, págs. 347-387.

[217] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, págs. 32-33, láms. XIII, 3-XIV.

Caliope y los Siete Sabios. El busto de Caliope ocupa el centro de la composición. Viste túnica y manto. La mano derecha se dobla sobre el pecho[218]. El cabello va recogido a bandas alrededor de una diadema. A la derecha del busto se encuentra el nombre de la Musa y a la izquierda el del artesano que hizo el mosaico, Amphion. Alrededor del busto se distribuyen los Siete Sabios dentro de círculos con sus respectivos nombres escritos en griego. En el medallón central se colocó a Sócrates, con barba y cabellos blancos. Va semidesnudo y el manto cubre el hombro izquierdo. Se le califica de «ateniense». A la derecha de Sócrates se encuentra Solón, con pelo abundante y barba puntiaguda, viste manto abierto por delante y la leyenda «Solón Ateniense. Nada en exceso». Siguen: Tales, representado como varón maduro y con manto colgado a la manera de Sócrates, con la frase: «Tales de Mileto. La fianza ocasiona la ruina.» Bias, con ancha frente y larga barba partida en dos, envuelto en manto y la leyenda: «Bias de Priene. La mayoría de los hombres son malos.» Cleobulos, con largos cabellos erizados y entradas en la frente, con manto de escote triangular que cubre los dos hombros y con el rótulo: «Cleobulos de Lindos. La medida es lo mejor.» Periandros, como hombre en pleno vigor físico, como lo indica su abundante cabellera y barba, con manto igual al anterior y con el letrero: «Periandro de Corinto. La reflexión apresura la obra.» Pitacos, con gesto diferente del de los anteriores compañeros, con la mano derecha asomando entre el escote del manto, con ojos profundos y barba puntiaguda y con la leyenda: «Pitacos de Lesbos. Coge la ocasión.» Y Chilon, semidesnudo, con cabeza y barba puntiaguda y con la inscripción: «Chilon el espartano. Conócete a ti mismo.» Todos los rostros expresan una gran dignidad. La variedad de las actitudes de la cabeza da una gran animación al conjunto. Ningún monumento de los conocidos de los Siete Sabios es tan completo. La fecha de este mosaico es la segunda mitad del siglo III.

Nacimiento de Alejandro. La primera escena[219] está en gran medida destruida en la parte superior y en el lado izquierdo. Quedan restos de las inscripciones referentes a los personajes representados. El primero en actitud de caminar, es un hombre que levanta el brazo derecho, mientras el izquierdo sostiene un thyrsos (?) que apoya en la espalda. Se parece este personaje al Baco del mosaico de la villa de Byblos. Podía representar esta figura al dios o a su mensajero. Una dama sentada sobre una roca expresa una gran emoción. Una serpiente se enrosca en su brazo derecho y en su cuerpo. Se trata de Olympia. Cerca de ella se halla su esposo Filipo, vestido con túnica de largas mangas, cubierto con una clámide. Los pies calzan el calceus senatorius. Esta escena alude al origen divino del nacimiento de Alejandro.

La segunda composición describe su nacimiento. Olympia está recostada en un sillón tachonado. Detrás de ella se encuentra una sirvienta. Debajo de este grupo, una ninfa semiarrodillada baña al niño Alejandro en un gran recipiente agallonado. En el panel opuesto, en muy mal estado de conservación, se encuentra el maestro de Alejandro, Aristóteles. La fecha de este mosaico es final del siglo IV.

[218] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban,* págs. 32-43, láms. XV-XVII; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», págs. 249-308; *id.,* «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», págs. 71-110.

[219] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban,* págs. 46-60, láms. XXII-XXIII, 1.

Palestina ha dado pocos mosaicos de tema mitológico, como es lógico, debido al fuerte rechazo de la religión judía a todas las prácticas y mitología paganas.

Beth Shean

Sol y Luna. En el monasterio de la Virgen María de esta localidad se descubrió un mosaico con las representaciones del Sol y de la Luna en el medallón central, llevando antorchas. La primera figura tiene rayos y la última un creciente sobre la cabeza. Van acompañadas de los doce meses con letreros. Su fecha es el año 587[220].

Ulises y las Sirenas. Ulises va atado al mástil. Una sirena desnuda navega sobre un caballo marino. Otras figuras son un varón, semidesnudo, sentado y pescando un caballo marino. Encima, una sirena toca la flauta. Hay inscripciones sobre las escenas. Se fecha este mosaico en la mitad del siglo VI[221].

Chelkh Zouede

Fedra e Hyppolito. Pompa Triumphalis. Varias escenas mitológicas se representan en este mosaico hallado en Sheikh Zouède. En el panel superior, dos erotes desnudos sostienen una *tabula ansata* con una inscripción en griego. Debajo se representa a Fedra e Hyppolito. A la izquierda se encuentra la fachada de un templo griego con dos columnas con capiteles corintios. A cada lado hay cortinas. En el centro se halla Fedra sentada en un sillón, con su correspondiente inscripción. Cerca del *acroterium* derecho del templo está un Eros. Detrás se encuentra una dama que ofrece una carta a Hyppolito, vestido con túnica e himation. Dos árboles, un perro y dos cazadores completan la escena. Todas las figuras llevan sus correspondientes letreros. En el panel del centro del mosaico se representan dos escenas superpuestas. En el superior, Dionisos va sobre un carro tirado por dos centauros y conducido por Eros. El centauro macho toca un cuerno, vuelto a Dionisos, y el femenino la lira. Dionisos da el vino a una pantera de un ánfora. Las tres figuras llevan sus correspondientes letreros. Delante de este grupo, un sileno monta un asno y danzan un sátiro y una ménade. También hay un letrero con su nombre correspondiente. En la escena inferior se halla Heracles borracho, con clava, envuelto en la piel del león de Nemea, apoyado en un sátiro que levanta el pedum. A las espaldas de Heracles está colocada un ánfora y encima el nombre de Heracles escrito en letras griegas. Delante del grupo, una pantera se apoya en un kantharos y vuelve la cabeza al semidiós. Pan, mirando a Heracles, danza teniendo en su mano derecha un racimo de uvas y en la izquierda un instrumento musical. En el lado derecho, un sátiro toca un cuerno y danza una ménade, que lleva un thyrsos y un *tympanon*. Este mosaico

[220] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements in Israel*, Roma, 1987, págs. 27 y 30, láms. XXI-XXII.
[221] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements*, pág. 35, láms. XXX, XXXII.

prueba, una vez más, la vinculación de Heracles con Dionisos. Se fecha antes de Constantino[222].

Erez

Procesión dionisiaca. Un varón con gorro frigio tira de una pareja de tigres. A la tigresa le mama una cría. Sigue una cabeza de elefante. La naturaleza está representada por árboles y animales. Esta escena pinta, probablemente, la vuelta de Dionisos de la India. Se data en la segunda mitad del siglo V[223].

Helios. Un mosaico de la sinagoga va decorado, en el medallón central, con la imagen de Helios[224] sobre un carro, con látigo en su mano izquierda y con un globo, levantada la derecha. Los rayos rodean la cabeza. Está acompañado de los signos del zodiaco con sus correspondientes inscripciones en hebreo: también hay nueve inscripciones en griego. Las estaciones decoran los ángulos. Se fecha en el siglo IV[225].

Sechem

Aquiles. El mosaico está desgraciadamente muy dañado. Las escenas mitológicas representan a Aquiles entregado al centauro Chiron para su educación y a Aquiles en la corte de Lykomedes disfrazado de mujer. Se colocaron inscripciones en griego. En el borde hay *putti*. Se data en el siglo III[226].

Zipporis

Fue capital de Galilea durante mucho tiempo. Está próxima a Nazaret, entre el Mediterráneo y el mar de Galilea, y a dos importantes calzadas. Perteneció a Herodes Antipas. En el año 363, la ciudad fue destruida por un terremoto y reconstruida al final del siglo IV.

Concurso de bebida entre Dionisos y Heracles. Quince paneles de un mosaico, hallados en una villa, describen la vida de Dionisos, de los que once se conservan en buen estado, tres han sido totalmente destrozados y uno parcialmente. Las escenas se refieren al baño del niño al nacer, a la educación por la ninfa del Monte Nysa, a la procesión triunfante al volver de la India y a su matrimonio con Ariadna. Otras escenas, situadas en la parte de la U del mosaico, ilustran el culto de Dionisos. El panel central, que es el más grande, representa la contienda entre Dionisos y Heracles por la bebida. En otras dos escenas, ambos están bebidos. El segundo está ya ebrio, sosteni-

---

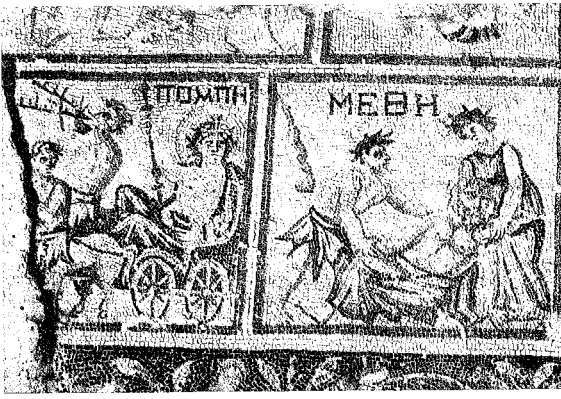
[222] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements*, págs. 51-53, lám. XL; D. Levi, *op. cit.*, pág. 73, fig. 29. Sobre el tipo de composición dionisiaca en registros, cfr. G. López Monteagudo, «The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain», *Assaph*, 4, 1999, págs. 35-60.

[223] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements*, pág. 58, lám. XLVII; J. M. Blázquez, «La pompa triumphalis en mosaicos hispanos», en *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993, págs. 275-331.

[224] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements*, págs. 63-65, láms. LXVI-LXVII.

[225] G. Guiddoni, «Le reppresentazione dello Zodiaco su i mosaici pavimentali del Vicino Oriente», *CIMA*, III, págs. 253-262.

[226] R. A. Ovadiah, *Mosaic Pavements*, págs. 129-130, láms. CXLIX-CL.



Escenas dionisiacas, Zipporis. Según Z. Radoven.

do por una ménade y un sátiro. Las escenas están hechas para ser vistas desde el borde del mosaico. Inscripciones en lengua griega identifican las composiciones y a los personajes. Alrededor de estos paneles va una orla de roleos de acanto con erotes cazadores y el busto de una dama con pendientes. El arte expresa bien el espíritu helenístico de la sociedad judía de Zipporis durante los siglos II y III[227].

Arabia

La región de Jordania fue conquistada por Pompeyo en el año 64 a.C. La región del norte de Ammán, al principio, formó parte de la provincia de Siria y después del 106 de la provincia de Arabia, alcanzando un gran esplendor económico con Madaba, Esbus, Rabba, Meba, Cherab Moba y Petra[228] como centros más importantes.

Gerasa

Musas, poetas y pompa triumphalis dionisiaca. El barrio oriental de Gerasa ha dado un mosaico importante de tema mitológico. En las esquinas del mosaico se encuentran cuatro medallones con los bustos de las estaciones[229]. Los bustos de las Musas se alternan con los de los poetas y escritores griegos, cada uno con su correspondiente letrero. De las Musas sólo se conservan los bustos de seis: Erato, Euterpe, Terpsícore, Urania, Calíope y una anónima; y de los poetas y escritores griegos, los de Homero, Tucídides, Stesícoro, Olimpos, Alcman y, quizá, Anacreonte. *Putti* desnudos y sin alas sostienen guirnaldas de frutos y de flores. Los bustos de las Musas y de los poetas y escritores se encuentran entre cada dos guirnaldas. Aves se posan entre las diferentes guirnaldas. La parte central del mosaico ha desaparecido, pero en el panel lateral se representó una pompa triumphalis dionisiaca. Las figuras del ángulo derecho han desaparecido. La primera de las conservadas es Pan, que cabalga una cabra. Sigue una ménade. Dionisos y Ariadna van tumbados en un carro de cuatro ruedas tirado por centauros. Uno toca una doble flauta, y su compañera la lira. Un thyrsos en posición cruzada acompaña a la divina pareja. Detrás del carro, un joven, con la cabeza coronada y con un thyrsos en su mano derecha, cabalga una pantera. Una ménade semidesnuda, danzando, y dos sátiros cierran la

---

[227] E. Netzer y Z. Weiss, *Zippori*, Jerusalén, 1994, págs. 34-39; Z. Weiss y R. Talgam, «The Dionysiac Mosaic Floor of Sepphoris», *CIMA*, V, Guadalajara, 1994, págs. 231-238; A. Ovadiah, *Art and Archaeology in Israel and Neighbouring Countries. Antiquity and Late Antiquity*, Londres, 2002, págs. 348-378.

[228] G. W. Bowersock, *Roman Arabia*, Londres, 1983; H. I. Mac Adam, *Studies in the History of the Roman Province of Arabia*, BAR International Series, 285, 1986; Th. Parker, *Romans and Saracens. A History of the Arabian Frontier*, Dissertation Series, 6. ASOR, 1986; J. B. Humbert y A. Desreumaux, *Fouilles de Khirbet Es-Samra en Jordanie, I. La voie romaine. Le cimetière. Les documents épigraphiques*, Turnhout, 1988; J. Willeitner y H. Dollhopf, *Jordanie*, Múnich, 1996.

[229] M. Piccitillo, «Mosaici della provincia Arabia», en *I mosaici di Giordania*, Roma, 1986, pág. 32; J. Joyce, «A Mosaic from Gerasa in Orange Texas, and Berlin», *RM*, 87, 1980, págs. 307-399, láms. 97-113; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, II/7, 1994, págs. 282-285, fig. 22; *íd.*, «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana*, XI, 1996, pág. 85, lám. I; I. Kriseleit, *Altes Museum Pergamonmuseum. Antike Mosaiken*, Berlín, 2000, págs. 35-40, figs. 43-50.

pompa triumphalis dionisiaca. Se ha supuesto que este mosaico decoraba una sala utilizada por una corporación dionisiaca, cuya existencia se conoce por una inscripción hallada en la ciudad, que funcionaba en Gerasa en época de Traianus. Este mosaico está repartido entre el Museo de Orange (Texas) y el Pergamonmuseum de Berlín. En este último se conservan otras escenas dionisiacas y parte de la orla. Dos fragmentos más pertenecientes al mismo pavimento que se daban en paradero desconocido han sido localizados por nosotros en la residencia del embajador de España en Damasco.

Representaciones de las Musas son frecuentes en mosaicos romanos. K. Parlasca[230] cataloga 32 mosaicos que subdivide en tres grupos. El primero está formado por bustos de Musas en compartimentos separados. En el segundo, las Musas están sentadas o de pie. Y en el tercero, al que pertenece el mosaico de Gerasa, las Musas están acompañadas de poetas y de sabios. En el citado mosaico de Baalbeck, Calíope está acompañada de Sócrates y de los Siete Sabios. En un mosaico de Trier, cada Musa va acompañada de un representante de las artes: Calíope de Homero; Erato de Tamyris; Euterpe de Hyagnis; Urania de Aratus; Polynmia de Akikaris, y Clío de Cadmus. En los paneles hay personificaciones de los meses y de las estaciones y bustos de los escritores: Hesíodo, Ennio, Menandro, Cicerón, Livio y Virgilio[231]. Estos mosaicos se datan en el siglo III, fecha que conviene al mosaico de Gerasa. Un mosaico de Arroniz (Hispania), del Bajo Imperio[232], va decorado con las figuras de las Musas y de los poetas de cuerpo entero.

Probablemente en el mosaico de Gerasa, Calíope estaba emparejada con Homero, Olympos con Euterpe; Stesichorus con Polynmia y Alcman con Erato; Anacreonte con Terpsicore; Tucídides iba seguramente con Clío, pero esta Musa se ha perdido, al igual que Melopmene y Talía con sus acompañantes. Bustos de Alcman son raros en mosaicos, sólo se conoce uno hallado en Esparta, su patria, fechado en el siglo III o a comienzos del IV.

La pompa triumphalis dionisiaca en carro es particularmente frecuente en mosaicos de África[233] y de Hispania[234]. Está bien representada en mosaicos de las provincias orientales del Imperio.

El grupo de Dionisos y Ariadna de Gerasa, tumbados en un carro de cuatro ruedas, pertenece al grupo tercero de la clasificación de F. Matz[235], que se caracteriza por Dionisos y Ariadna juntos, sentados o reclinados, sobre un carro de cuatro ruedas, con paralelos en mosaicos de Acholla, de época de Traianus; y de Tenuta di Fiorano, de tiempos de los Antoninos. La asociación de las Musas y de las Estaciones con Dionisos está bien documentada. Dionisos se vincula con las estaciones ya en época helenística. Su vinculación con las Musas le viene de su asociación con el teatro. J. Joyce piensa que la asociación de Dionisos con las Musas y las Estaciones se debe al aumento de las representaciones teatrales en todo el Imperio.

---

[230] *Römische Mosaiken in Deutschland*, Berlín, 1959, pág. 141.

[231] K. Parlasca, *op. cit.*, pág. 41, láms. 42, 1; 43-47.

[232] J. M. Blázquez y M. A. Mezquiriz, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, 1985, págs. 15-22, láms. 3-77, con paralelos en mosaicos romanos.

[233] L. Foucher, «Le char de Dionysos», *CMGR*, II, págs. 55-61, lám. XIX-XXIV.

[234] D. Fernández-Galiano, «El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanorromanos», *AEspA*, 57, 1984, págs. 97-120.

[235] *Op. cit.*, II, 5, págs. 188-212, láms. 83-93.

Esta ciudad ha dado muchos y excelentes mosaicos, por lo que se puede hablar con propiedad de una verdadera escuela de Madaba de mosaicos, que trabajó del siglo IV al VIII. Fue un importante centro caravanero y agrícola en época romana y estaba asentada en la Via Nova Traiana. La ciudad ha dado varios mosaicos mitológicos.

Procesión dionisiaca. De la procesión dionisiaca sólo se conserva un sátiro y una ménade, prácticamente desnuda, que bailaba volviendo la cabeza a su acompañante con platillos de música en los pies y en las manos. Con el platillo de su mano izquierda toca el del pie derecho, que está levantado. El sátiro está visto de tres cuartos. Va totalmente desnudo. Lleva un pedum en su mano derecha apoyado al hombro, mientras que con la izquierda se toca la cabeza. Baila echando el pie izquierdo hacia atrás. Los dos danzantes llevan, como es frecuente, sus correspondientes letreros[236]. Se fecha este mosaico en el siglo V.

Aquiles. La escena, aparecida en la pendiente sudoccidental de la ciudad, está representada en tres planos superpuestos[237]. En el primero intervienen tres personajes con sus correspondientes letreros. Dos van desnudos, con mantos caídos por las espaldas. Son Patroclo y Aquiles. Patroclo se encuentra en el lado izquierdo, apoyado en una lanza que sostiene clavada en el suelo con la mano derecha, mientras su mano izquierda se dobla sobre el vientre. Aquiles toca la cetra. Sigue un árbol cargado de frutos y una dama llamada Hube, según la inscripción, que tiene una flor en su mano derecha levantada, mientras su mano izquierda levanta el borde de la túnica transparente, túnica que en mosaicos hispanos viste una vacante de un mosaico dionisiaco de Complutum, de comienzos del siglo V[238]. El pelo de Hube cae a ambos lados de la cabeza. Los tres personajes están colocados de frente. Dos *putti* alados y desnudos coronan a Hube, en el plano superior quedan restos de una procesión dionisiaca, en la que intervienen varias figuras. Se conserva un sátiro de perfil, que toca la flauta, en actitud de caminar hacia una ménade, vestida con una larga túnica transparente. Sigue una tercera figura en actitud de caminar, de la que sólo se conservan las piernas desnudas. De una pantera sólo quedan los pies. Se fecha este mosaico en el siglo V.

Heracles y el león de Nemea. Este mosaico se descubrió próximo al anterior. Se representa a un joven desnudo en lucha con un león[239]. La parte superior del cuerpo está vista de tres cuartos y la inferior de perfil. El joven lleva el cabello revuelto alrededor de la cabeza. El león está colocado de perfil. La forma del cuerpo y la cabeza

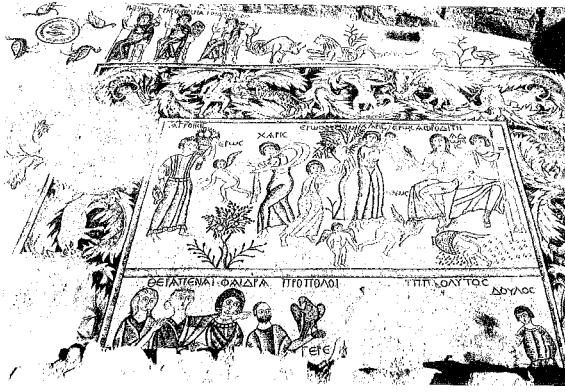
---

[236] M. Piccirillo, *op. cit.*, pág. 32, fig. 16; *id., Madaba. Le chiese e i mosaici*, Balamo, 1989, págs. 134-136; *id., L'Arabie chrétienne*, Paris, 2002, págs. 144-145; F. Zayadine, «Peinture murale et mosaïques à sujet, mythologique en Jordanie», en *Iconographie classique et identités régionales*, págs. 417-418, fig. 11.

[237] M. Piccirillo, *op. cit.*, pág. 34, figs. 17-18; *id., L'Arabie chrétienne*, págs. 142-143; F. Zayadine, *op. cit.*, págs. 416-417, fig. 10.

[238] J. M. Blázquez *et al., Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1989, págs. 21-24, láms. 8-9, 33; J. M. Blázquez, «Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos», *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía. Los Visigodos, Historia y Civilización*, 1986, págs. 464-468, figs. 3, 13, 15-16.

[239] M. Piccirillo, «Mosaici della provincia Arabia», pág. 34, fig. 19; F. Zayadine, *op. cit.*, pág. 41, fig. 17.



Hipólito y Fedra, Venus y Adonis, Madaba Hall Hipolitos. Según M. Piccirillo.

más parecen las de un galgo que las del rey de la selva. El héroe se dispone a estrangular a la fiera. En el ángulo superior izquierdo se lee Era(kles) y está colocada una clava, atributo del héroe. Este mosaico acusa la descomposición de las formas artísticas, típica de las regiones periféricas del Imperio Romano de finales del mundo antiguo[240], como se observa en los mosaicos hispanos de Estada y de Santiesteban del Puerto, fechados en los siglos V-VI[241]. Su fecha es el siglo V.

Los mosaicos son obras, probablemente, del mismo taller, que trabajaba en Madaba, como lo indican el tema mitológico de los tres, su estilo esquemático y lineal en la confección de las figuras, y su técnica.

Busto del mar. El mosaico de la Iglesia de los Apóstoles de Madaba iba decorado, en su parte central, con un medallón con el busto de la personificación del mar[242], representado como una dama que sale de las ondas, entre monstruos marinos y peces (pulpo, dos escuálidos). La forma de la cabeza es oval. El pelo desciende hasta los hombros. Lleva la mitad derecha del busto al descubierto, mientras la izquierda está cubierta con un manto. Detrás de él, el mar levanta un timón en alto. La inscripción de la capilla, referente al obispo Juan, que vivió a mediados del siglo VI, fecha este mosaico.

Hippolytoss y Fedra. La Iglesia de la Virgen de Madaba podría remontarse a un edificio sobre el que se construyó la Iglesia. La iglesia se levanta sobre una exedra romana. Junto a la exedra hay una sala pavimentada, con un mosaico fechado en época de Justiniano, en el que se representa el mito de Hippolytoss y Fedra, que se ha encontrado ya en un mosaico de Antioquía[243]. En el mosaico, el culto de Afrodita desempeña un papel importante. La diosa se representa con unas sandalias en la mano, mientras que un par de sandalias aparece dentro de un círculo, que se encuentra rodeado de pavos, animal relacionado con Afrodita. H. Buschhausen piensa que el edificio podría se un templo consagrado a Afrodita, en época romana, y que el santuario se convirtió en una iglesia de la Virgen, al igual que el culto de Atenea-Artemis, de Meriamlik, se sustituyó por una iglesia dedicada a Tecla, la supuesta compañera de Pablo. La parte central del mosaico está rodeada por un friso, decorado con hojas de acanto y con cuatro estaciones en los ángulos, con sus atributos y coronas con torres sobre las cabezas. El campo central se subdivide en tres paneles. Cree H. Buschhausen que el mosaico se debe a un grupo de artistas, que hizo también un

---

[240] J. M. Blázquez y J. González Navarrete, «Mosaicos hispanos del Bajo Imperio», *AEspA*, 45-47, 1974-1977, págs. 419-429, fig. 1-3, con paralelos en mosaicos romanos; J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, págs. 66-72, lám. 59, con paralelos en mosaicos romanos.

[241] J. M. Blázquez y J. González Navarrete, *op. cit.*, págs. 419-438, con paralelos en mosaicos romanos.

[242] M. Piccirillo, «Mosaici della provincia Arabia», págs. 44-46, fig. 76, lám. III; F. Zayadine, *op. cit.*, págs. 420-421, fig. 13.

[243] H. Buschhausen, «La sala dell'Ippolito, presso la chiesa delta Vergine Maria», en *I mosaici di Giordania*, págs. 117-127, fig. 295; M. Piccirillo, «Mosaici della provincia Arabia», págs. 51-54, fig. 31, lám. II, IV. Madaba, págs. 50-59; *id.*, *L'Arabie chrétienne*, págs. 158-159; F. Zayadine, *op. cit.*, págs. 420-421. El autor de este trabajo menciona pinturas con tema mitológico en Siq el-Bared: un Pan sentado toca la flauta; Eros en el mismo lugar; Prometeo da vida a su creación, en Beit Ras-Capitolias; lucha entre Aquiles y Héctor en la misma ciudad; Grifo y Sphinx en Kufr Sôrn; en Qusayr Amra, la dama desnuda en el baño seguramente no es Venus, sino una desconocida. Las Musas aparecen con sus inscripciones correspondientes: Victoria, Historia, Poesía y Pensamiento. Una pintura presenta a Dionisos y Ariadne con Eros. Posiblemente personifican las Ninfas desnudas. J. M. Blázquez, «Las pinturas helenísticas de Qusayr Amra en Jordania», *AEspA*, 54, 1983, págs. 133-143, figs. 25-47; 56, 1985, págs. 169-196, figs. 1-39. M. Almagro, *Qusayr'Amra. Residencia y Baños Omeyas en el Desierto de Jordania*, Madrid, 1975.

segundo mosaico, datado en 564, colocado en la capilla de Teodoro, junto al Paraíso, en la catedral de Madaba. Son muy semejantes los mosaicos de la Iglesia de Lot y de Procopio, en el Monte Nebo, y los de la Iglesia de los Apóstoles en Madaba.

En la parte oriental se encuentra un panel decorado con dos monstruos marinos, un toro y un león enfrentados junto a un arbusto. Más al norte se encuentran tres damas que personifican a Roma, a Gregoria y a Madaba. Las tres visten túnica decorada con *clavi* y dos de ellas clámides y coronas de torres sobre la cabeza, mientras Roma cubre su cabeza con un gorro. Roma sostiene una cornucopia con frutos, Gregoria lleva un cesto lleno de flores y Madaba una cornucopia con espigas. Las tres tienen sus correspondientes nombres y un cetro. No se conoce ninguna ciudad de nombre Gregoria.

Los dos paneles superiores están dedicados a la historia de la tragedia de Hippolytoss, según la obra de Eurípides, y el inferior a la tragedia humana. El panel inferior es fácilmente interpretado por los nombres que acompañan a las figuras. En el lado izquierdo se encuentra Fedra, hablando con dos sirvientas de Hippolytoss. Las sirvientas llevan el pelo recogido en una red y visten manto. Fedra lleva diadema en la cabeza y vistosas joyas en las orejas, en el cuello y en la mano izquierda. Viste túnica sin mangas y un manto. Junto a ella se encuentra un halconero barbado, con un halcón posado en su mano izquierda, que protege un guante. En el lado derecho se halla Hippolytoss con su correspondiente letrero y un esclavo, bajo de estatura y joven, que viste túnica corta y lleva un perro. Debió estar presente un caballo cogido por las bridas, pero el estado de conservación del mosaico es muy deficiente: así, de Hippolytoss sólo se conserva el letrero y la punta de la lanza. La escena describe los momentos anteriores a la caza. A la izquierda de la zona perdida se encontraba la nodriza, a juzgar por el letrero. La escena sigue al pie de la letra los versos de Eurípides. Se representa el diálogo entre Hippolytoss y la nodriza, que le ha descubierto la pasión que Fedra siente por él.

Separada de la escena anterior mitológica, se representa la tragedia humana. Afrodita, desnuda y con valiosas joyas en brazos, cuello y orejas, se encuentra sentada en un trono, junto al de Adonis, que viste túnica decorada con *clava*, clámide a las espaldas y manto sobre las piernas. La diosa del amor se dispone a dar un azote con la sandalia a un Eros, que vuelve la cabeza asustado, sostenido por una Gracia. Su mano izquierda sostiene una flor roja. Adorna los brazos y las orejas con preciosas joyas. Cada una de las Gracias va acompañada de su nombre correspondiente y de un Eros, alado y desnudo. La primera Gracia lo sostiene en las manos levantadas. La segunda intenta que baje de un árbol, y la tercera lo persigue mientras huye. Una campesina, vestida con falda y con una blusa sin mangas y con los pies descalzos, lleva sobre el hombro izquierdo un cesto lleno de frutos, sujeto con la mano. Su mano derecha agarra una perdiz. En la parte inferior del cuadro se encuentran otros dos erotes y un árbol. Uno de ellos se postra ante Afrodita y le acaricia los pies. Un tercer Eros, delante de la divina pareja, introduce la cabeza en un canastillo, rodeado de abejas. El drama *Hippolytosss* de Eurípides sirve para explicar perfectamente las escenas. En esta obra no aparece Adonis. El mosaico no es una serie de representaciones, sino que está concebido desde el principio como una única representación en dos esferas, una terrestre y otra mitológica. Piensa H. Buschhausen que el original era una pintura mitológica, probablemente de época helenística, que representa la subdivisión de Eurípides en parte terrestre y en parte mitológica. La presencia de Adonis y del halconero en el primer panel obliga a pensar en una fuente literaria diversa, que

podría ser una obra de Procopio de Gaza. Este autor no descarta una interpretación cristiana del mosaico. Se aludiría a las tentaciones de la mujer de Putifar a José.

Personificación de los ríos. En la capilla del mártir Teodoro, acabada en tiempos del obispo Juan, en el año 552, se encontraron cuatro personificaciones de los ríos en sentido cristiano, Tigris, Éufrates, Fison y Ghion, con sus correspondientes letreros en griego[244].

Nebo

Gé. Una personificación de Gé, dentro de un roleo de acanto, se encuentra en la capilla del sacerdote Juan, en la Iglesia de Amos y Casideos, con su letrero correspondiente. La dama, colocada de frente, como siempre es habitual en este tipo de representaciones, lleva corona de frutos y racimos de uvas a los lados de la cabeza y quizá una segunda, muy estilizada, de torres[245].

Conclusiones

Los mosaicos de la provincia de Arabia no se relacionan con los de Siria. Pertenecen a unas corrientes diferentes.

Chipre

La isla de Chipre alcanzó un gran nivel artístico y económico durante el Imperio Romano, como demuestra la cantidad y calidad de sus mosaicos[246].

Nea Paphos

Los Ptolomeos hicieron de esta ciudad la capital de la isla durante el siglo II a.C., y como tal continuó hasta el año 392, en que la ciudad fue destruida por los terremotos. Constantius II trasladó la capital a Salamis[247].

---

[244] M. Piccirillo, *Mosaici della provincia Arabia*, pág. 38, fig. 23.

[245] M. Piccirillo, *Mosaici della provincia Arabia*, págs. 70-72, figs. 56-57. Sobre la escuela de mosaicos de Madaba, págs. 103 y ss.; *id., La scuola di Madaba*, pág. 103; M. Piccirillo y E. Alliata, *Mount Nebo. New Archaeological Excavations*, Jerusalén, 1998, pág. 357, figs. 211-213. Una ojeada a los mosaicos de Siria y de Jordania en J. Balty, *Mosaici antichi di Siria e di Jordania*, págs. 107-115; *id., I mosaici di Giordania dal I all'VIII secolo D.C.*, Roma, 1982; *id.*, «Il mosaico bizantino di Giordania come fonte storica de un'epoca alle luce delle recenti scoperte», *CIMA*, III, págs. 199-217; AA.VV., *I mosaici di Giordania, passim*. Recientemente ha aparecido el libro de M. Piccirillo, *I Mosaici di Giordania*, Spilimbergo, 1990: estudia los mosaicos de Gerasa en relación con las Musas y poetas, la procesión dionisiaca, Aquiles, las obras de Heracles, la personificación del mar y la sala de Hipolytoss en Madaba (págs. 23-25, 43-47, figs. 7, 12, 14, 1).

[246] T. B. Mitford, *Rom and Cyprus between the Orient and the Occident*, Nicosia, 1986; *id., Cipro e il Mediterraneo Orientale*, Ravena, 1985.

[247] F. G. Maier y V. Karageorghis, *Paphos. History and Archaeology*, Nicosia, 1984, describen y fotografían los mosaicos de la ciudad. W. Daszewski, «Nea Paphos, 1965-1995», en *Cypr. W. Badaniach*, 1998,

Heracles y el león de Nemea. La llamada House of Orpheus, en Nea Paphos, estaba decorada con varios mosaicos mitológicos: Hércules y el león de Nemea, Amazona con su caballo y Orfeo y las bestias. El mosaico describe el primer trabajo de Hércules, la lucha con el león de Nemea. El león está rampante y colocado de perfil. A él se dirige un Heracles desnudo y joven, con los brazos dirigidos hacia delante, dispuestos a recibir la acometida del animal. Detrás se halla la *clava*[248]. La casa donde apareció este mosaico se fecha a finales del siglo II o a comienzos del siglo III.

Amazona. La amazona se encuentra colocada de frente, delante de su caballo, al que sujeta por la brida. Cubre la cabeza un gorro frigio. Lleva el pecho y el hombro derecho al descubierto y va armada con una doble hacha. Calza botas altas. Este tipo de representación de la amazona no es frecuente en los mosaicos[249]. La asociación de Heracles y las amazonas en dos mosaicos próximos es corriente en mosaicos y sarcófagos, ya que las amazonas pertenecen al ciclo mitológico de Heracles.

Orfeo y las bestias. El poeta músico viste un traje oriental y cubre su cabeza con un gorro frigio. Está sentado en una roca tocando una lira, que sujeta en su mano izquierda, mientras la derecha agarra el plectrum. Las fieras rodean a Orfeo. En la parte superior se lee un letrero en letras griegas que dice: «Caius (o Titus) Pinnius Restitutus me hizo.» El nombre debe ser el del dueño de la casa, que mandó hacer el mosaico[250].

Narciso. La llamada House of Dionysos, fechada a finales del siglo II y a comienzos del siguiente, ha dado también un lote importante de mosaicos mitológicos: Narciso, Dioscuros, Dionisos o Annus o Aion y las cuatro estaciones, Pompa Triumphalis dionisiaca, Fedra o Hippolytoss, Rapto de Ganymedes, Píramo y Tisbe, Icaros y Dionisos, Neptuno y Amymone, Apolo y Dafne, Leda y el cisne. Estos mosaicos indican un buen gusto del dueño por los temas mitológicos, al igual que sucede en muchas casas de Antioquía.

Narciso se encuentra, como siempre se le representa, sentado sobre una roca, contemplando su rostro en el agua. Va desnudo. Un manto cuelga a sus espaldas. Cubre su cabeza con un petasus. Calza botas altas[251].

Dionisos o Annus o Aion y las cuatro estaciones. Un mosaico de esta Casa va decorado con las cuatro estaciones con sus correspondientes atributos, en las esquinas, dentro de paneles rectangulares, alrededor de un cuadro central con el busto de Dioni-

---

págs. 5-24, con los mosaicos descubiertos por la misión polaca: Teseo, Aquiles, Afrodita con armas, Poseidón y Anfitrite. Nea Paphos ha dado un mosaico helenístico con el tema de Scylla, fechado a finales del siglo IV o a comienzos del siglo III, cfr. W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, Nicosia, 1988, págs. 16-18, fig. 4; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, Ravena, 1988, págs. 16 y ss., fig. 2; D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia, 1987, pág. 10, lám. I.

[248] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 48-49, fig. 36; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, pág. 48, fig. 20; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 12-13, lám. XIX.

[249] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 49-50, fig. 37; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 49-50, lám. 21; G. Michaelides, *op. cit.*, pág. 13, lám. XIX.

[250] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, pág. 51, fig. 38-39; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 51-52, lám. 22; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 13-14, lám. XX; *id.*, «A New Orpheus Mosaic in Cyprus», en *Cyprus between the Orient and the Occident*, págs. 473-489, láms. LIII-LVI. Sobre Orfeo en mosaicos hispanos: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, págs. 406-407.

[251] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 18-20, fig. 5; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 32-33, fig. 14; G. S. Eliades, *La Casa di Dioniso. La villa dei mosaici di Nuova-Paphos*, Pafos, 1986, págs. 17-18; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 14-15, lám. II; Ch. Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, Londres, Ithaca, 1994, págs. 30-40, figs. 10-15.

sos, o de Annus o de Aion, que acompañan a las estaciones. Arriba y abajo hay *xenia* y escenas de género. Una inscripción en griego dice: «Alégrate tú también»[252].

Pompa triumphalis dionisiaca. La escena que decora este mosaico, colocado a la entrada del tablinum según se viene del atrium, pinta la vuelta de la India de Dionisos, acompañado de panteras y de esclavos. Dionisos, semidesnudo, con manto y con thyrsos en su mano derecha, va en un carro tirado por panteras. Una corona ciñe su cabeza. Un viejo sileno guía las panteras, lleva también corona en la cabeza y thyrsos. Delante del grupo está, rodilla en tierra, un varón semidesnudo, con una cinta en su mano derecha. Siguen una bacante, que vuelve la cabeza al dios, tocando los címbalos; un esclavo indio, casi desnudo, y un hombre con pardalis, corona en la cabeza, tocando una trompeta, en dirección al carro. Detrás del carro, y apoyando el pie izquierdo en él, marcha un sátiro semidesnudo, con piel de animal a la cintura, que lleva una gran crátera y un pellejo de vino. Acompañan al cortejo Pan, con pedum en la mano derecha y un pequeño escudo en la izquierda, y un esclavo indio con los brazos atados a la espalda. Dos bacantes cierran la procesión. Una vierte una libación en un cuenco. La última sostiene un thyrsos y la mística caja[253]. El mosaico central está decorado con escenas campestres de recolección de la uva y con erotes cazadores. En el centro, un Eros alado ayuda a un pavo real a extender la cola.

Todas estas escenas son de carácter del Paraíso, tan de moda en el Bajo Imperio. A la pompa triumphalis no hay que atribuirle un carácter religioso en relación con las creencias del dueño de la casa o su iniciación en los sagrados misterios dionisiacos. Estos mosaicos son una ilustración alegórica de la vida próspera que lleva el dueño de la casa, que probablemente era un rico agricultor. Al final de la procesión hay dos paneles con los Dioscuros, de claro sentido de apartar las calamidades, que es el que debe tener también la procesión dionisiaca. Las cuatro estaciones y el pavo real van vinculados, frecuentemente, a Dionisos.

Dioscuros. La pareja Cástor y Pólux está colocada de frente, delante de sus caballos. Visten traje militar, llevan lanza, tienen la cabeza coronada y encima una estrella[254].

Fedra e Hippolytos. Este mosiaco describe la tragedia de estos dos personajes. A la derecha se encuentra Cupido desnudo, de frente, con arco y antorcha, mirando a

---

[252] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 20-23, fig. 6-11; *íd., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 34-35, fig. 34; G. S. Eliades, *op. cit.,* págs. 19-22; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 15, lám. III. Sobre las estaciones: D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa,* Roma, 1984. Sobre las relaciones de las cuatro estaciones con los dioses: K. M. D. Dunbabin, *op. cit.,* págs. 158-161. Sobre Aion en mosaicos: G. López Monteagudo y J. M. Blázquez, «Representaciones del tiempo en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África», *Anas,* 13, 2000, págs. 135-153.

[253] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 24-27, fig. 12; *íd., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 20-22, figs. 4-5; G. S. Eliades, *op. cit.,* págs. 23-25; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 16, lám. 14. Sobre la representación de indios en los Triunfos báquicos, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «La iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia», *Antigüedad y Cristianismo,* XIV, Murcia, 1997, págs. 405-420. Sobre la interpretación mágica del pavo real: K. D. Dunbabin, *op. cit.,* págs. 166-169. En mosaicos africanos aparece muchas veces el pavo real, como por ejemplo en la Maison de Paon en Thysdrus, de los años 180-200; en Cartago, de la mitad del siglo IV; en Bir-Chana, de final del siglo II, y en Hispania, junto con Afrodita (J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia,* pág. 83, lám. 44-45). Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 133-146, figs. 81-88. Sobre representaciones del Paraíso: J. M. Blázquez, «Oficios de la vida cotidiana en mosaicos del Oriente», *Anas,* 13, 2000, págs. 23-56.

[254] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* pág. 27, figs. 13-14; *íd., Mosaic Floors in Cyprus,* pág. 23, fig. 7. Sobre los Dioscuros: F. Gury, en *LIMC,* III, págs. 632-635; Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 221-229, figs. 141-143.

la pareja. Fedra está sentada en un trono, ricamente vestida. A su lado se encuentra Hippolytos desnudo, con manto colgado del hombro izquierdo, con lanza en la mano y con el díptico que contenía la declaración amorosa de Fedra, en compañía del perro[255].

Magníficamente ha sabido representar el artesano que fabricó este mosaico la angustia de la pasión amorosa en el rostro de Fedra, con la cara ladeada hacia Hippolytos y un aire de tristeza al no ser correspondida. En cambio, el rostro de Hippolytos expresa susto y admiración.

Rapto de Ganymedes. En este mosaico, el águila, con las alas desplegadas, lleva al Olimpo a Ganymedes, que se agarra al cuello del águila. Va desnudo, con la mano caída a la espalda, y sostiene en su mano derecha la lanza. Un gorro frigio cubre la cabeza. En el lado izquierdo hay una pelta[256].

Píramo y Tisbe. Este mosiaco se encuentra en el pórtico de la House of Dionysos. Los protagonistas llevan encima sus respectivos nombres escritos en griego. Píramo se representa como un joven, semidesnudo, con la cabeza coronada, recostado en el suelo y apoyado en un recipiente del que sale agua y que simboliza el río que fertiliza la tierra. Su mano derecha levanta una cornucopia llena de frutos, mientras la izquierda agarra una palma. Vuelve su cabeza hacia la derecha. Delante se encuentra Tisbe, que viste túnica y se encuentra colocada cerca de una roca y de un arbusto. Encima, entre los dos personajes, se halla una pantera, que muerde el velo de Tisbe[257].

Ícaro, Dionisos y Akme. Es el mosaico más importante de los cuatro que se colocaron en el pórtico oeste. Los otros dos son los que siguen: en la escena participa Dionisos, coronado, semidesnudo, con himation sobre las piernas, con la cabeza adornada con corona de hojas y racimos de uvas, que bebe vino de un cuenco. En el centro se halla Ícaro, visto de frente, con el hombro y el brazo derecho al descubierto y extendido hacia Dionisos. Conduce una carreta tirada por bueyes, llena de pellejos de vinos[258]. La única representación de Akme conocida en mosaicos, además de la de Paphos, se encuentra en Byblos.

Poseidón y Amymone. La escena de este mosaico es el primer encuentro entre Poseidón y Amymone. Poseidón, con larga barba, se dirige hacia la dama. Lleva tridente apoyado en el brazo derecho y manto flotando al viento. En el centro de la composición hay un jarro y entre los dos personajes un Eros desnudo, que levanta una

---

[255] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 28-30, fig. 17; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* pág. 30, fig. 12; G. S. Eliades, *op. cit.,* pág. 41; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 17, lám. XXI; Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 40-51, figs. 16-23.

[256] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 31-32, fig. 19; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* pág. 31, fig. 13; G. S. Eliades, *op. cit.,* págs. 43-44; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 18, lám. XXI. Sobre el rapto de Ganymedes en mosaicos hispanos: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España,* págs. 388-389.

[257] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 37-40, figs. 27-28; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* pág. 26, fig. 9; G. S. Eliades, *op. cit.,* págs. 29-31; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 19, lám. VII. En la mencionada Villa de Carranque hay diversos mosaicos con tema mitológico, temas que se repiten en mosaicos de Chipre: Poseidón y Amymone; Píramo y Tisbe; el rapto de Hylas (J. Arce, *op. cit.,* págs. 368-371, láms. 70 b-71). Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 148-156, figs. 90-96.

[258] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 40-41, figs. 29-32; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 23-25, fig. 8; G. S. Eliades, *op. cit.,* págs. 32-34; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 20, lám. VIII; Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 27-28, fig. 9.

Píramo y Tisbe, Dionisos y Akme. Ícaro conduciendo un carro transportando odres de vino. Pastores borrachos, Paphos. Según V. Karageorghis.

sombrilla. Amymone está recostada en una roca, con los senos y los hombros al descubierto[259].

En el mencionado mosaico de Apamea hay una versión oriental de este mito, identificada con Beroe, una ninfa local de Berytus, hija de Adonis y de Afrodita.

Apolo y Dafne. La escena de este mosaico representa el momento en que Dafne se convierte en árbol. La dama está desnuda. Un velo cubre su figura. Apolo, colocado a la izquierda, se dirige hacia la Ninfa. Va desnudo. Calza zapatos altos. A sus espaldas, el manto ondea al viento. La mano derecha señala a Dafne, mientra su mano izquierda sujeta el arco. Entre Apolo y Dafne hay un arbusto. En el ángulo izquierdo, Peneus se representa con las características de un río, como Pyramos[260].

Palaepaphos

Leda y el cisne. Decora este tema el *triclinium* de la llamada House of Leda. La escena se sitúa en el campo. A la derecha se encuentra una pilastra, con un objeto oval en la parte superior. El cisne, colocado de perfil, vuelve el cuello hacia la dama, vuelta de espalda, peinada con moño y con las piernas envueltas en un manto que se enrolla en el brazo izquierdo y que sujeta con la mano derecha. Vuelve la cabeza hacia el cisne. En el lado izquierdo hay un louterium junto a un árbol[261]. Este tema se re-

[259] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 41, 44, fig. 33; *id.*, *Mosaic Floors in Cyprus*, pág. 26, fig. 10; G. S. Eliades, *op. cit.*, págs. 35-36; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 20-21, lám. VIII. Sobre Amymone: E. Simon, en *LIMC*, I, págs. 742-752; Ch. Kondoleon, *op. cit.*, págs. 154-167, figs. 97-102.

[260] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 44-45, fig. 34; *id.*, *Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 27-29, fig. 11; G. S. Eliades, *op. cit.*, págs. 36-38; D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 21, lám. IX; Ch. Kondoleon, *op. cit.*, págs. 167-174, figs. 105-110. Sobre Apolo y Dafne, cfr. G. López Monteagudo, «Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos», *Atti del Convengo Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica nell'antichità* (Frascati, 1996), Università La Sapienza de Roma, 2003, págs. 319-332.

[261] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 46-48, fig. 19; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 21-22, lám. IX. Sobre Leda y el cisne en mosaicos hispanos: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, pág. 400; M. P. San Nicolás Pedraz, «Leda y el cisne en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, I/12, 1999, págs. 347-387.

pite en otros mosaicos de Chipre, de los que se habla más adelante. Se fecha este mosiaco en época de los Severos.

Malourena. Nea Paphos

Teseo y el Minotauro. La Villa de Theseus era una mansión de lujo que ha dado tres mosaicos mitológicos de diferentes épocas. El mosaico de Teseo en lucha con el Minotauro se fecha en el siglo III, el de Neptuno y Anfitrite en el siglo IV, y el del primer baño de Aquiles en el siglo V. Se ha supuesto que esta villa fuera el palacio del gobernador romano.

Teseo, desnudo, ocupa el centro de la escena. Su mano izquierda levanta una maza, y la derecha agarra el cuerno del monstruo, que está arrodillado junto al héroe. Un viejo dios se sienta en el suelo y, con la actitud de su mano llevada a la barba, contempla atónito la escena. Va semidesnudo y un manto envuelve las piernas. En la parte superior se encuentra Ariadna, recostada en unas rocas, y en el lado opuesto una personificación de Creta, con corona de torres sobre la cabeza. La caverna puede interpretarse como el laberinto. Cada figura lleva su correspondiente letrero. La fecha de este mosaico es el final del siglo III o los primeros años del siguiente. Fue dañado por los terremotos del siglo IV y restaurado en el último cuarto del siglo IV. Fueron rehechas ahora la cabeza y la parte superior de los cuerpos de Teseo y de Creta. Estas dos cabezas, por su estilo, están próximas al arte bizantino. Las del Laberinto y Ariadna siguen tradiciones helenísticas[262].

Poseidón y Anfitrite. Poseidón esta representado semidesnudo con manto cubriendo las piernas, con barba y nimbo alrededor de la cabeza y sentado sobre el lomo de un tritón. Sostiene en su mano derecha un tridente. Sentada sobre su pierna derecha está Anfitrite, prácticamente desnuda. Su mano derecha acaricia la barba de su compañero, mientras levanta el brazo izquierdo doblado. Dos erotes extienden un velo sobre ellos. Se fecha este mosaico en el último cuarto del siglo IV[263].

Primer baño de Aquiles. El mosaico decorado con este tema ocupa el aula del palacio donde oficiaba el gobernador, decorada con cuatro mosaicos de los que sólo se conserva uno. Los otros tres también debían ilustrar episodios de la vida de Aquiles. Todos los personajes llevan sus correspondientes letreros que los identifican. Una nodriza de nombre Anatrophe se dispone a bañar al niño Aquiles en un baño circular. Anatrophe viste túnica larga y un manto le cubre parte de las rodillas. A sus espaldas se encuentra una columna y una cortina recogida sobre ella, lo que indica que la escena tiene lugar en palacio. Detrás de la nodriza, Ambrosia lleva agua en un jarro. El centro lo ocupa Thetys, recostada sobre una cama de alta cabecera. Lleva velo echado sobre la cabeza. A su lado se sienta en un trono Peleus, vestido con túnica y manto. Su mano izquierda sostiene el cetro. A sus espaldas se encuentran Clotho, Lachesis y Atropos, las tres vestidas con largas túnicas y manto. Clotho lleva una rueca,

[262] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 57-60, fig. 43; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 53-56, figs. 23-24; Michaelides, *op. cit.*, pág. 25, lám. XI; W. A. Daszewski, *Nea Paphos II, La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentation du Labérinthe de Thésée et du Minotaure*, Varsovia, 1977.

[263] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, pág. 60; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 70-72, fig. 39; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 36-37, lám. XVII.

Lachesis un díptico y Atropos el rollo en el que está escrito el destino del niño. El estilo de este mosaico se aproxima ya al arte bizantino. La escena sirvió para representar el nacimiento de Cristo[264] en siglos posteriores.

El *triclinium* de la llamada House of Aion, en Nea Paphos, situada al este de la Villa de Theseus, iba decorado con magníficos mosaicos mitológicos: presentación del niño Dionisos, Leda y el cisne, disputa entre Cassiopea y las Nereidas, Apolo y Marsias, pompa triumphalis dionisiaca. El mosaico está dividido en cinco paneles, uno alargado y cuatro pequeños. Estos mosiacos se fechan en el segundo cuarto del siglo IV.

Presentación del niño Dionisos. La escena representa, en el lado superior derecho, el momento en el que Dionisos niño, desnudo y sentado en las piernas de Hermes, es entregado a las manos del viejo Silenus, Tropheus. Dionisos lleva un nimbo en la cabeza y una corona de hojas. A las espaldas de Tropheus están colocadas las ninfas del Monte Nysa. Dos preparan el baño. Nysa y la nodriza Anatrophe se encuentran detrás, junto a un árbol. Hermes se sienta en un tronco y viste manto. Todas las figuras llevan su nombre correspondiente, por lo que su identificación es fácil. El niño Dionisos está acompañado de Theogonia, el nacimiento de los dioses, de Néctar y de Ambrosía, que proporcionan la inmortalidad. Las ninfas cubren sus cabezas con coronas. Theogonia lleva un nimbo. Ricas joyas adornan su cuerpo. Nysa lleva diadema, además de la corona. Tropheus viste túnica corta, tiene barba, es calvo y lleva corona de hojas alrededor de la cabeza. Todos los presentes, salvo una ninfa, miran atentamente a Dionisos. Esta escena no es una representación mitológica frecuente, por la presencia de las personificaciones que acompañan al niño Dionisos[265].

Leda y el cisne. El panel superior izquierdo representa el momento en el que la reina de Esparta, Leda, esposa de Tyndareos, se dispone a tomar el baño en el río Eurotas. Todos los personajes, como en los restantes paneles, llevan sus nombres, que los identifican. En el lado derecho se encuentran las personificaciones de Lacedemonia, con corona de torres, y el río Eurotas. En el lado izquierdo hay un varón detrás de un altar. Probablemente es un sátiro, vestido con piel de pantera, terciada sobre el hombro izquierdo, y con el pedum apoyado en el hombro derecho. Leda se encuentra colocada de frente, desnuda, con diadema sobre la cabeza y un rico collar al cuello y brazaletes en los brazos. A su derecha se halla Zeus, metamorfoseado en cisne. La presencia del sátiro da un cierto carácter dionisiaco a toda la escena[266].

Juicio de las Nereidas. En el panel central hay dos escenas: una se desarrolla en la tierra, la otra en el mar. En la primera composición se representa a Cassiopea, esposa de Phoenix, rey de Tiro o de Sidón, como Aphrodita Anadyomede. Va desnuda, con rico colgante al cuello y manto echado a las espaldas, que envuelve la pierna izquierda. La corona una diosa que lleva una palma en su mano izquierda. Es Krisis, personificación del juicio. En el centro se sienta Aion, personificación del tiempo, que no tiene principio ni fin. Lleva barba, nimbo y corona de hojas en la cabeza. Su

[264] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 60-63, fig. 44; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 72-76, figs. 35-36; D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 44-45, lám. XXXI.

[265] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, pág. 64, figs. 45-46; *id. Mosaic Floors in Cyprus*, pág. 59, figs. 26-28; D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 29, lám. XXII; W. A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser*, Mainz, 1985, págs. 35-38.

[266] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, págs. 64-65, fig. 45; *id., Mosaic Floors in Cyprus*, págs. 61-62, fig. 28; Michaelides, *op. cit.*, págs. 29-30, lám. XXII; W. A. Daszewski, *op. cit.*, págs. 33-35.

mano izquierda empuña el cetro. En la parte central se encuentra Kairos, representado como un niño desnudo. En la parte superior se halla Helios, el sol, y, probablemente, estaría también la imagen de la luna.

En la parte derecha del panel central se representan las tres hijas más bellas de Nereus: Thetys, Doris y Galatea. Las tres van semidesnudas, sólo con las piernas cubiertas y con el velo ondeando al viento por encima de la cabeza. Están descontentas por el resultado de la competición. Un centauro marino, de nombre Bythos, las sostiene en alto. Junto a él hay un ketos. Bythos es la personificación de los abismos del mar. También está presente Pontos, joven tritón, personificación de la superficie del mar. Empuña un remo en su mano izquierda. Detrás de él se encuentra Eros, alado, que cabalga un toro. En la parte superior se hallan los bustos de Zeus y de Athena. Una corona cubre la cabeza de Zeus, que lleva nimbo. El dios tiene agarrado el cetro. Athena lleva yelmo a la cabeza y escudo. Representaciones de este tema son muy raras. Sólo se conocen dos mosaicos sirios con el mismo tema, pero no son idénticos[267].

Apolo y Marsias. El mosaico inferior derecho ilustra la competición entre Apolo y Marsias. Apolo está sentado sobre la roca. Lleva corona a la cabeza y nimbo. Su mano izquierda sostiene un ramo de laurel y apoya el brazo de este mismo lado sobre la lira, mientras con el dedo de la mano derecha y el brazo extendido señala a Marsias, que mira aterrado el castigo que le espera[268]. Está acompañado por Plane, personificación de la mente equivocada, de lo que dio pruebas Marsias al provocar al dios. Dos escitas, cubiertos con gorro frigio, arrastran a Marsias por los pelos para cumplir la sentencia. Marsias viste una piel de pantera. Olympus, delante de Apolo, implora clemencia. La doble flauta yace tirada en el suelo[269].

Pompa triumphalis. El último mosaico, situado en el lado inferior izquierdo del conjunto, representa la pompa triumphalis de Dionisos a través del mundo. El dios es llevado en un carro tirado por centauros. Uno toca la lira. Una ménade, semidesnuda y coronada, abre la procesión. El viejo Tropheus sigue al carro cabalgando una mula. Al lado de Tropheus, una joven lleva a la cabeza la cista sagrada. Detrás de los centauros camina un personaje, hoy perdido, que lleva una antorcha. Un joven sátiro de nombre Skirtos ofrece una bandeja de frutos a Dionisos[270].

W. A. Daszewski y D. Michaelides han señalado el profundo significado de este mosaico. En primer lugar, indican que esta procesión dionisiaca es completamente

---

[267] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* pág. 69, figs. 48-49; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 63-64, figs. 30-31; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 30, lám. XXIII; W. A. Daszewski, *op. cit.,* págs. 29-33. Para el mosaico de Cassiopea y las Nereidas en Kato Paphos: M. J. Payne, «The Cassiopea/Nereids Mosaics in Kato Paphos», en *Visitors. Immigrants and Invaders in Cyprus,* 1995, págs. 51-60, láms. 13-14. El paralelo más próximo es el mosaico de Apamea. Se ha visto en este mosaico un mensaje en relación con el pensamiento neoplatónico y los misterios de Dionisos en los conflictos religiosos de finales del siglo IV.

[268] En mosaicos hispanos del siglo V o del VI se representa el momento en que los escitas maltratan a Marsias. J. M. Blázquez y J. González Navarrete, *op. cit.,* págs. 420-422, figs. 1-2; J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga,* pág. 68, lám. 59, con paralelos en mosaicos romanos.

[269] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* pág. 69, fig. 50; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 64-66, fig. 32; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 31, lám. XXIV; W. A. Daszewski, *op. cit.,* págs. 27-29. Sobre Apolo y Marsias en mosaicos hispanos: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España,* págs. 363-372, 392 y ss.

[270] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics,* págs. 69-70, fig. 51; *id., Mosaic Floors in Cyprus,* págs. 66-69, fig. 33; D. Michaelides, *op. cit.,* pág. 31, lám. XXIV; W. A. Daszewski, *op. cit.,* págs. 24-27; Ch. Kondoleon, *op. cit.,* págs. 191-220, figs. 119-140.

original y que se diferencia de la de la House of Dionysos en Paphos y de las representadas en los sarcófagos. No hay en ella ni sátiros, ni borrachos, ni ménades danzando en éxtasis. Todos los participantes, bien identificados por los letreros en griego, como es frecuente en los mosaicos, caminan como en una ceremonia religiosa. Piensan estos autores que las cinco escenas responden a un programa común. El primer mosaico anuncia la aparición del niño Dionisos, salvador, corroborado por la presencia de Theogonia y de Néctar y Ambrosía, que aseguran la inmortalidad. El carácter de Dionisos en estos paneles nada tiene que ver con el tradicional dios del vino. Dionisos aparece como un dios salvador. Su triunfo se representa en el último mosaico, llevando los frutos de la tierra a todo el mundo. La caja sagrada, que lleva la joven, contiene los objetos que se revelan a los iniciados durante los misterios. Las restantes escenas están subordinadas a este mensaje. La historia de Leda muestra los designios divinos. La disputa entre Cassiopea y las Nereidas simboliza la victoria del orden cósmico, representado por Cassiopea, que se convierte en constelación a su muerte, sobre la naturaleza salvaje, identificada con el océano y sus monstruos. Este mismo simbolismo hay que dar a la disputa entre Marsias y Apolo. Marsias representa para Platón y para otros filósofos el mundo incivilizado y Apolo la armonía de las esferas celestes. Recuerdan W. A. Daszewski y D. Michaelides las frases de Macrobio en sus *Saturnalia (Sat.,* I.18. 5-6) de que Dionisos reúne en sí todos los otros dioses. Es Helio, Apolo y Zeus al mismo tiempo. Se expresa en estas escenas una concepción monoteística típica de las corrientes religiosas del Bajo Imperio. La House of Aion debía pertenecer a un pagano culto y rico, muy apegado a los valores tradicionales y a las creencias de los viejos dioses.

Salamis

Las termas del gymnasium de Salamis es uno de los mejores edificios de Chipre. El sudatorium estaba decorado con dos mosaicos con escenas mitológicas. La fecha de estos mosaicos es final del siglo III.

Apolo, Artemis, Niobidas (?) o Hylas y las Ninfas (?). Sólo se conserva la parte inferior de la escena, por lo que su interpretación es dudosa. Se representa un campo con rocas y las piernas de tres figuras. La central tiene una pierna doblada y está arrodillada. A la izquierda se encuentra, casi con seguridad, Artemis vestida con chiton, manto y botas. La figura de la derecha lleva también botas y manto: cruza las piernas y se debía apoyar en una pilastra. Esta escena se ha interpretado como el castigo de las Niobidas por Apolo y por Artemis. Recientemente se ha propuesto otra interpretación, que tiene más probabilidades, se trataría de Hylas raptado por las Ninfas[271].

Eurotas, Leda y el cisne y Eros. En la parte superior se representa a Eros volando, que refuerza el carácter erótico de este mito[272]. Debajo de él se encuentra un cis-

[271] D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 27, lám. XIII; J. Lancha, «Iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines», en *CIMA*, III, págs. 381-392. Sobre Hylas y las Ninfas en mosaicos hispanos: J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España,* págs. 393-394.

[272] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 28-29, lám. XII. Sobre las distintas variantes iconográficas en la representación del mito de Leda, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Leda y el cisne en los mosaicos romanos», *Espacio, Tiempo y Forma,* I, *Prehistoria y Arqueología,* 12, 1999, págs. 347-387; *id.*, «Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija», *CMGR,* IX (en prensa).

ne, que dirige su mirada hacia la derecha, colocado de perfil y con las alas levantadas. En el ángulo izquierdo se halla el río Eurotas, representado como un viejo semidesnudo y sentado en una roca, apoyado su brazo derecho en un jarro que vierte agua. Se toca la cabeza cubierta por una corona. Representaciones de ríos en mosaicos chipriotas se han hallado en las escenas mencionadas de Píramo y Tisbe y de Apolo y Dafne, en la House of Dionysos en Paphos. El mito de Leda y el cisne se repite en mosaicos de Palaepaphos y de la House of Aion en Pahos.

Los mitos de Hylas y de Leda encajan muy bien en la decoración de unas termas.

Kourion

Aquiles en la corte de Lycomedes. Este mosaico se halló cerca de la entrada oeste a la acrópolis de Kourion. Aquiles viste traje femenino. Peina el cabello como una mujer. Su mano derecha sostiene una espada y la izquierda un gran escudo redondo. El nombre del héroe se lee en un letrero colocado a sus espaldas. A los pies se encuentra la rueca. Viste Aquiles túnica larga decorada con clavi. Delante de Aquiles, de perfil, se halla Ulises en traje de guerrero y con un puñal en su mano derecha. Detrás se ha representado a Deidamia[273].

Ktisis. En el frigidarium de las termas del edificio de Eustolios se halló un mosaico decorado con el busto de Ktisis, que es el único aparecido en Chipre con este tema. Representa a una dama de frente, con su correspondiente letrero en griego. Viste túnica decorada con clavi verticales. La cabellera es abundante, peinada a ondas y caída hasta los hombros. En su mano derecha sostiene un objeto alargado, que casi mide el pie romano del Bajo Imperio. Estas personificaciones abstractas se hicieron muy populares después del gobierno de Constantino y responden a concepciones filosóficas del momento que encajan bien en ideas cristianas. Imágenes de Ktisis se han encontrado ya, varias veces, en mosaicos de Antioquía. El edificio de Eustolios se levantó en tiempos del emperador Valente, alrededor del 360 a.C., y se reconstruyó en época de Teodosio II, en 406-408[274].

Alassa

La toilette de Venus. En las termas de Alassa se descubrió un mosaico que representa a Venus desnuda, de frente, sujetándose con ambas manos los cabellos. En el lado derecho se encuentra Eros, desnudo y con manto a la espalda, sosteniendo en su mano derecha un espejo, y un joyero en la izquierda. Al otro lado de la diosa se ha representado un altar y sobre él un jarro. En la parte superior se lee una inscripción de saludo. Esta imagen de Venus, de ejecución un tanto torpe, fechada en el siglo V, tiene un paralelo notable en un mosaico de Thysdrus, datado entre los años 280-300, con Venus Anadyomene saliendo del mar, flanqueda por erotes que le ofrecen un es-

[273] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 32-33, lám. XIV; D. Christou, *Kourion. A Complete Guide to Its Monuments and Local Museum,* Nicosia, 1986, págs. 44-45; AA.VV., *Guide de Kourion,* Nicosia, 1987, pág. 15, figs. 7-9.

[274] D. Christou, *op. cit.*, págs. 21, 23; AA.VV., *Guide de Kourion,* pág. 39, fig. 32; M. Michaelides, *op. cit.*, pág. 42, lám. XXIX.

pejo y cintas. También presenta un cierto parentesco con la figura de Cassiopea del mosaico de Palmira, que aparece, igualmente, colocada en posición frontal. El mosaico de Alassa se conserva, actualmente, en el Museo de Limassol[275].

En el mosaico chipriota llama la atención la desnudez de Venus en una zona fuertemente cristianizada en esas fechas. Sin embargo, esta representación no constituye una excepción, ya que en el arte copto de un Egipto muy cristianizado los temas mitológicos y el desnudo se representan continuamente.

Conclusiones

La ciudad más importante de Chipre, por la cantidad y calidad de los mosaicos, es Nea Paphos.

Todos los mosaicos mitológicos de Chipre siguen una iconografía popular, heredada de la época clásica y helenística, en lo referente a la elección de los temas.

Las composiciones de los mosaicos mitológicos de Chipre se repiten principalmente en mosaicos de la costa occidental de Siria y en Cilicia. Sin embargo, influencias occidentales o africanas se acusan en diversos elementos iconográficos, como en algunos ejemplares de la House of Dionysos.

Grecia

Durante los primeros siglos del principado Grecia disfrutó de prosperidad material y cultural[276]. El número de mosaicos mitológicos es grande, con una predilección especial por los mitos del Rapto de Europa, Orfeo y la Medusa. Son interesantes los temas sacados del repertorio homérico y sobre todo el mosaico de Esparta con la decapitación de la Medusa por Perseo, que constituye un *unicum* en la musivaria romana. La representación dos veces de la toilette de Afrodita, que es un tema de poco arraigo en el Oriente, manifiesta ya unos gustos más occidentales, aunque faltan en Grecia las escenas sacadas de la vida diaria, tan frecuentes en el norte de África[277].

---

[275] W. Daszewski, «Une Aphrodite pas como les autres, una nouvelle mosaïque de Nea Paphos», *CMGR*, VII-I, 1999, págs. 97-102, láms. 27-29.

[276] AA.VV., «Politische Geschichte. Provinzen und Randvölker, Griechischer-Balkanraum, Kleinasien», *ANRW*, II 7.1, 1979.

[277] Ph. Bruneau, «La mosaïque en Grèce», pág. 337, recuerda los mosaicos mitológicos de Grecia: Poseidón y Amymone de La Canée; el rapto de Ganymedes; Dionisos y Ariadna (lám. VIII, 1-2); Apolo y Dafne de Tesalónica; Aquiles en Skyros, Esparta; los trabajos de Heracles, en Paros (lám. I.2); Polifemo, Patras; muchas representaciones con el rapto de Europa (lám. II.C) (Amphipolis, Corinto, Esparta, Rodas, Cos), etc. En algunos aparecen escenas narrativas, en otros sólo hay episodios: Poseidón en el carro, Olimpia; Orfeo, Mitilene (lám. IV, 2) y Esparta; lucha de Eros, Thasos (lám. III, 2); Dionisos en el carro, Corinto; y a pie, Rodas (lám. V.1); Medusa (Esparta, Chalkis y La Canée), etc. O bustos: Musas y Helios en Esparta y en Cos. En mosaicos griegos aparecen frecuentemente bustos de poetas y filósofos, como por ejemplo Sapho, Alkibiades y Anakreon (?) en Esparta; Menandro y Sócrates en Mitilene. Hay escasas escenas históricas. Un mosaico de Cos se interpreta como un episodio de la vida de Hipócrates, cfr. M. P. San Nicolás Pedraz, «Asclepios en los mosaicos romanos», *Atti del Incontro Internazionale di Studio sull Termalismo Antico* (Montegrotto Terme, Padua, 18-20 de noviembre de 1999), Padua, 2003, págs. 285-293.

Amphipolis

Europa y el toro. A 200 m al sur de la Basílica cristiana se descubrió en una villa un mosaico decorado con Europa y el toro, fechado probablemente en la segunda mitad del siglo II (?)[278].

Hylas y las ninfas. Este mosaico, que representa el rapto de Hylas por las ninfas, se fecha en los siglos II-III[279].

Argos

Océanos. Se halló en la orchestra del teatro un mosaico decorado con una posible cabeza de Océanos, con barba. Nicoteles era el nombre del artesano que hizo el mosaico[280].

Thiasos dionisiaco. Presidido por Dionisos, de pie en el centro y apoyado en una columna, el thiasos, en el que intervienen sátiros y ménades, se desarrolla en un panel rectangular a la entrada del *triclinium* de la Villa of the Falconer. Se data a comienzos del siglo VI[281]. La composición recuerda muy de cerca a la representada en la orla dionisiaca de Sarrîn, de la misma fecha *(vid. supra).*

Chalcis

Eros cazador. Cabezas dionisiacas. Se descubrió en una villa un mosaico decorado con un Eros, alado, desnudo y junto a un árbol, con manto en el hombro derecho, que alancea a un ciervo corriendo. Los mosaicos de alrededor llevan como decoración cabezas dionisiacas. En mosaicos de Chipre, ya citados, Dionisos va vinculado a erotes cazadores. Se fecha en el siglo II[282]. Erotes decoran mosaicos de Argos, Thasos, Corinto, Cos (cuatro), Larisa, Mitilene, Patras, Esparta y Eubea.

Cheronee

Estaciones. Mosaico descubierto en una casa romana de época tardía, en cuyo panel central aparecían las cuatro estaciones, de las que sólo se conservan dos, actualmente en el Museo de Cheronee[283].

---

[278] S. E. Waywell, «Roman Mosaics in Greece», *AJA,* 83, 1979, pág. 294; O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant...,* 1995, págs. 173-174, lám. XX-c.

[279] *LIMC,* V, págs. 575-576, núm. 15. Sobre las representaciones de este mito en mosaicos hispanos, cfr. J. M. Blázquez *et al., Mosaicos romanos de León y Asturias,* Madrid, 1993, págs. 34-36, con todos los paralelos.

[280] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 295, lám. 45.

[281] G. Akerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos,* Estocolmo, 1974, págs. 36, 110-116, figs. 68, 70.2, lám. 7.1; D. Parrish, «A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and His Circle», *Rev. Arch.,* 2, 1995, págs. 308-311.

[282] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 296, lám. 46, fig. 12.

[283] A. Charami, *Deltion,* 48, 1993 (1998), págs. 181-182, fig. 9, láms. 61 c-d.

Cnosos

Dionisos. Medusa. En la Villa de Dionysos, destruida en el año 200, se hallaron algunos mosaicos dionisiacos, fechados a mediados del siglo II. En uno de ellos, procedente del *oecus,* el dios aparece rodeado de ocho paneles trapezoidales decorados con las cabezas de los personajes del thiasos. En otro, que presenta la composición típica de esquema a compás, Dionisos está representado en forma de busto, rodeado de flores y pájaros y las cuatro estaciones en las esquinas. Un tercero muestra siete bustos dionisiacos dentro de hexágonos. De la misma villa procede un mosaico decorado con el *gorgoneion* y las estaciones[284].

Corfú

Océanos. En las termas de la Villa de Palaiopolis se descubrió un mosaico con la cabeza de Océanos[285].

Corinto

Centauros. Un mosaico localizado al oeste del Odeon está decorado con centauros dentro de roleos. Se fecha en el último cuarto del siglo I[286]. Pavimentos con centauros se documentan, además de en Corinto, en Creta y en Cos. Centauros marinos aparecen en Argos, Cnosos y Cos.

Dionisos. Europa y el toro. Unas habitaciones de una villa, que había en el lado noroeste de la ciudad, tienen mosaicos de temas mitológicos: Dionisos rodeado de motivos decorativos, Europa y el toro y cabeza de Dionisos. Europa viste túnica sujeta con cinturón en la cintura y sin mangas. Un velo cubre la figura. Los mosaicos con Dionisos en el centro, y con la cabeza de Dionisos, se fechan en la época de Adriano o de los Antoninos, y el de Europa sobre el toro a finales del siglo II o a comienzos del siguiente[287]. Figuras de Dionisos se han hallado en mosaicos de Cnosos (dos), Kerone, Nikopolis, Patras y Eubea.

Triunfo dionisiaco. Nereidas, Tritones. Erotes. En tres habitaciones de la oficina del agonothetes de los juegos del Istmo se han hallado dos mosaicos decorados con temas mitológicos: el triunfo de Dionisos; Eros llevando un cesto; y erotes en otras dos piezas. En un segundo mosaico: una nereida cabalgando un tritón, y en otros cinco mosaicos hay erotes y seres marítimos. Se fechan a finales del siglo I o a comienzos del siglo II. El Triunfo de Dionisos ofrece la particularidad de ser un triunfo marino en composición frontal, similar al Triunfo dionisiaco de Dion *(vid. infra)*[288].

---

[284] R. Sweetman, «Roman Mosaics in Crete», *CMGR,* VIII, Lausana, 2001, págs. 249-260, láms. 2-5.

[285] *BCH,* 122/2, 1998 (1999), pág. 795; *Deltion,* 49, 1994 (1999), págs. 413-416.

[286] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 297, lám. 47, fig. 15.

[287] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 297, lám. 47, fig. 16-18.

[288] S. E. Waywell, *op. cit.,* págs. 287-288. Nereida sobre toro marino aparece en Naxos, identificada a veces como Europa, y sobre caballo marino en Samos. La composición frontal del Triunfo de Dionisos, con clara contaminación de los Triunfos de Neptuno, se documenta, además de en los mosaicos griegos de Corinto y Dion, en Antioquía, en El Djem y en Écija, cfr. G. López Monteagudo, «Sobre una particular iconografía...», *Anales de Arqueología Cordobesa,* 9, 1998, págs. 191-200, láms. 1-14.

Cos

Asclepios. Mosaico descubierto en la ciudad de Cos con la representación de la llegada del dios a la isla[289].

Juicio de París. En la zona de las termas apareció un gran pavimento, integrado por tres paneles, en los que aparecen representados varios temas mitológicos: Juicio de París, Triunfo de Dionisos, sátiro, ménade, lucha de Eros y Pan, bustos de las Estaciones, Apolo y las nueve musas, filósofos y poetas. Se fechan en el siglo II[290].

Otros mosaicos descubiertos en una gran ínsula, de unos 1.000 m^2, representan el Rapto de Europa, Sileno sobre asno, del siglo III; Tyche con cornucopia, de comienzos del siglo V, y la Medusa[291].

Delos

Dionisos. En la Casa de las Máscaras apareció un mosaico de Dionisos.

Dion

Triunfo de Dionisos. Muy parecido al de Corinto por la disposición frontal y por la presencia de centauros marinos tirando del carro del dios[292].

Elis

Apolo y las Musas. Un edificio público estaba decorado con un mosaico con la lira, sobre la que está escrito el nombre del dios Apolo; alrededor y en posición radial se hallan los nombres y los atributos de las Musas; los nombres de Pieria, localidad consagrada a las Musas, y de Mnemosyne, la madre de las Musas[293]. Se fecha en la segunda mitad del siglo II o a comienzos del siglo III. Representaciones de Musas se documentan en Cos, Mitilene y Esparta.

Eva

Dido y Eneas. Trabajos de Hércules. Escenas de la Ilíada. En la Villa de Herodes Atticus, del siglo II, aparecen varios mosaicos con representaciones de Musas, ninfas (Aretusa), personificaciones de ríos (Ladas, Acheloo) y de ideas abstractas (Apolausis, Ktisis). La

---

[289] J. Balty, «La mosaïque d'Asclepios à Cos», en *Au temps d'Hippocrate...*, 1998, págs. 160-164; M. P. San Nicolás Pedraz, «Asclepios en los mosaicos romanos», págs. 285-293.

[290] L. de Matteis, «Il bordo con venationes nel mosaico del Giudizio di Paride di Coo», *XL Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravena, 1993, págs. 111-124; *id.*, «I mosaici romani dell'area delle Terme occidentali», *CMGR*, VII, Túnez, 1999, págs. 59-67, láms. 8-10.

[291] E. Brouscari, «Nouvelles mosaïques de Cos», *CMGR*, VII, Túnez, 1999, págs. 51-58, láms. V, 1-2, 4-5; VI, 1, 3-4.

[292] *BCH*, 112/2, 1988, pág. 747, fig. 69; D. Pandermalis, *Dion. Site archéologique et Musée*, Atenas, 1997, págs. 51-60.

[293] S. E. Waywell, *op. cit.*, págs. 298-299, lám. 48, fig. 25.

escena de caza, inspirada en la *Eneida*, VI, 129-168, y los Doce Trabajos de Hércules llevan inscripciones en griego que identifican a los personajes. En otros mosaicos se representa a Aquiles y Pentesilea y a Menelao recogiendo el cuerpo de Patroclo[294].

Heraea

Sátiros. De las termas de una villa procede un mosaico con sátiro danzando. Su fecha es el comienzo del siglo II[295]. Sátiros vuelven a aparecer en mosaicos de Gortyna, Argos, Cnosos, Mesenia y Cos (dos).

Isthmia

Nereida. Tritón. Eros. En unas termas situadas al norte del templo de Poseidón, un mosaico iba decorado con una nereida cabalgando un tritón, rodeada de delfines y peces, y un Eros sobre un delfín. Se fecha en el siglo II[296]. Figuras de nereidas se repiten en mosaicos de Tesalónica, Corinto, Cos (dos), Nasos y Olimpia, y de tritones en Corinto, Mitilene, Nikopolis, Olimpia y Creta.

Koroni

Dionisos ebrio. En una villa de esta localidad, un mosaico estaba decorado con un Dionisos ebrio apoyado en un sátiro, rodeado de temas dionisiacos: máscaras, kantharoi, felinos y bestiarios armados en la arena. Las relaciones entre Dionisos y los juegos del teatro y del anfiteatro son bien conocidas[297]. Se fecha en la mitad del siglo II[298]. El tema se repite casi idéntico en Esparta.

Larisa

Dionisos. Erotes. En el centro del mosaico del *triclinium* de una lujosa casa, datado en el siglo IV, aparece el busto de Dionisos con corona y thyrso, cuatro paneles con *xenia* y en los ángulos las cuatro estaciones. Se conserva en el Museo de la ciudad.

---

[294] *ArchRep.*, 42, 1996, pág. 11, fig. 2; *Id.*, 43, 1997, págs. 30-32, figs. 34-38; V. Kreilinger, «Neue archäologische Forschungen in Süd-und Westgriechenland», *Antike Welt*, 27, 1996, págs. 341-342; T. Spyropoulos y G. Spyropoulos, «La villa d'Hérode Atticus», *Archéologia*, 323, 1996, págs. 46-55. Para la iconografía de Dido y Eneas, cfr. C. Balmelle y A. Rebourg, «L'iconographie de Didon et Enéa», *CMGR*, VIII, Lausana, 2001, págs. 9-38. Aquiles y Pentesilea aparecen también en los mosaicos de Apollonia, Cherchel y Complutum, cfr. J. M. Blázquez *et al.*, *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1989, págs. 12-21, láms. 1-7, fig. 6. Sobre este tema, cfr. F. Ghedini, «Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione», *CMGR*, VIII, Lausana, 2001, págs. 58-73.

[295] S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 299.

[296] S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 299, lám. 48, fig. 25.

[297] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 77-78. Sobre la relación de Baco con los juegos del anfiteatro, cfr. J. M. Blázquez *et al.*, «Espectáculos africanos con espectáculos de toros», *Antiquités Africaines*, 26, 1990, págs. 155-204.

[298] S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 299, lám. 49, fig. 27.

Otros paneles, del siglo II-III, representan erotes y a una Victoria coronando a un Eros, personificación del combate[299].

Mitilene

De esta isla proceden varios mosaicos con la representación de Oceanus, monstruo marino alado, Medusa, Eros y estaciones[300]. De la Casa de Menandro procede el retrato del autor y otros paneles en los que se ha representado a Sócrates entre sus discípulos y la obra de Menandro, *Plokion,* estando todos los personajes identificados por su nombre[301].

Musas. Rapto de Ganymedes. De las Musas sólo se conserva el busto de Terpsícore, identificada por una inscripción[302].

Olimpia

Tritón. Caballos marinos. Nereida. Toro marino. En las termas del Kronion, un mosaico está decorado con un tritón que cabalga un caballo marino. Un segundo mosaico muestra a una nereida sentada sobre un toro marino. Se fecha este mosaico a finales del siglo I o a comienzos del siglo II[303].

Poseidón. En los baños de Alpheos probablemente se representaba a Poseidón, llevado en su carro por el mar. El tema se repite en un mosaico de Cnosos. Época de los Antoninos[304].

Phiraeus

Medusa. Una cabeza de Medusa decoraba el mosaico de una casa. Siglo II[305]. Otras representaciones del *gorgoneion* han aparecido en Corinto, Cos, Dion (dos), Esparta (cinco), La Canée (cuatro), Megalópolis, Mitilene, Naoussa, Patras, Thasos y Creta.

---

[299] *Deltion,* 46, 1991 (1996), págs. 219-220, fig. 1, láms. 88a-89 a, c; *ArchRep.,* 43, 1997, págs. 63, 106-108, figs. 101-106; *BCH,* 122/2, 1998 (1999), pág. 836, figs. 146-147.

[300] *Deltion,* 46, 1991 (1996), págs. 363-364, 366-367, figs. 1, 3-4, láms. 142 b-d; *BCH,* 122/2, 1998 (1999), pág. 916, fig. 258; M. L. Neira Jiménez, «Paralelos en la musivaria romana de Grecia e Hispania. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río y un pavimento de Mitilene», *Anales de Arqueología Cordobesa,* 9, 1998, págs. 223-246. Sobre la iconografía de Océanos en la musivaria, cfr. S. Santoro Bianchi, «L'iconografia musiva di océano e le sue corrispondenze litterarie», *CMGR,* VIII, 2001, págs. 84-95.

[301] S. Charitonides *et al., Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène,* Berna, 1970; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma,* II/7, 1994, págs. 273-274, fig. 18; *id.,* «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana,* XI, 1996, págs. 87-88 y 105, láms. IV, 1 y XVII, 3; G. López Monteagudo, «Texto literario e imagen en la Antigüedad Clásica», *Litterae,* 1, 2001, págs. 97-99, figs. 75-76.

[302] *ArchRep.,* 45, 1999, pág. 97; *Deltion,* 48, 1993 (1998), págs. 407-410, 412-413, 419, figs. 1, 3, láms. 123a, 124a.

[303] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 300.

[304] S. E. Waywell, *op. cit.,* págs. 300-313, lám. 49, fig. 29-30.

[305] S. E. Waywell, *op. cit.,* págs. 302-303. Sobre el tema del *gorgoneion* en los mosaicos de Grecia, cfr. A. Panagiotopoulou, «Représentations de la Méduse dans les mosaïques de Grèce», *CIMA,* VI, Guadalajara, 1994, págs. 369-382, en donde recoge también los ejemplares helenísticos.

Rodas

Rapto de Europa. Un mosaico con este tema, tan frecuente en Grecia, apareció en la isla de Rodas. Representa el último episodio del mito, esto es, la llegada del grupo formado por el toro y Europa a la isla, indicada por el trozo de tierra que el animal pisa ya con su pata, con la particularidad de que Europa va nimbada, presagiando su divinización a través de la *hierogamia*[306].

Dionisos. El dios aparece en pie, desnudo, apoyado en una columna y con thyrso en la mano izquierda[307].

Esparta

Perseo y la Medusa. Entre las representaciones del mito de Perseo, ésta es la única vez que aparece en mosaico el episodio de Perseo dando muerte a la Medusa, volviendo la cabeza hacia el escudo que le sostiene Atenea. Todos los personajes van acompañados por su correspondiente inscripción en griego, apareciendo al fondo una figura femenina, de nombre Libye, personificación alegórica del lugar en el que algunos mitógrafos sitúan este episodio. El tema, que es frecuente en el arte romano, se repite casi igual en una pátera de plata hallada en Portugal, del siglo I. El mosaico se fecha en la segunda mitad del siglo III[308].

Aquiles en la corte de Lycomedes. Este mosaico decoraba la Casa de Foustanos. La escena fue pintada muchos siglos antes por dos artistas de primera fila: Polygnotos de Samos (Paus, I, 22,6) y Athenion de Maronea (Plin., *NH,* 35, 134), y gozó de gran aceptación entre los literatos (Apolodoro, *Bibl.,* 3.13, 8; *Phil. imag.,* 9, 1; Ov., *Met.,* 13.162-169; Lycophron, *Alex,* 276-282; Stac., *Achilleis,* 1). La escena se desarrolla delante de un palacio, simbolizado por las columnas. Aquiles se encuentra en el centro, con el cabello peinado a ondas, como las damas, y con la cabeza adornada por alta corona. Tiene el escudo en su brazo izquierdo. A su lado derecho se halla una dama, completamente desnuda, con un manto colgado de la mano derecha, vista de tres cuartos por la espalda, que alarga su mano izquierda para dársela a Aquiles. A la derecha del héroe se encuentra una segunda dama, con los hombros desnudos y corona sobre la cabeza, que, atónita, contempla la escena. Entre los dos primeros personajes hay un trono y un escabel. Se fecha este mosaico a comienzos del siglo IV[309].

Orfeo. Europa sobre el toro. En una casa aparecieron dos mosaicos de tema mitológico. Uno representa a Orfeo tocando la lira con el plectrum. El dios cubre la cabeza con gorro frigio y está colocado de tres cuartos. Está rodeado de animales que forman un paradeisos, pero no hay ninguna representación de la naturaleza. Se fecha

[306] O. Wattel-de Croizant, *op. cit.,* 1995, págs. 182-184, lám. XXII b; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Astarté-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de *interpretatio* romana», *Complutum Extra,* 6, 1996, pág. 457, fig. 6.

[307] *BCH,* 95, 1971, pág. 1042, fig. 523; Ph. Bruneau, *op. cit.,* pág. 337, lám. V, 1.

[308] A. Panagiotopoulou, «Représentations de la Méduse dans les mosaïques de Grèce», págs. 376-378, figs. 20-21; G. López Monteagudo, «Perseo, vencedor de la muerte», en *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano,* Madrid, 1999, págs. 637-644.

[309] S. E. Waywell, *op. cit.,* pág. 302, lám. 51, fig. 39.

a finales del siglo III o a comienzos del siglo siguiente. Orfeo vuelve a encontrarse en un segundo pavimento de Esparta y en mosaicos de Cos (tres) y Mitilene.

Un segundo mosaico de esta misma casa y de la misma fecha va decorado con el Rapto de Europa. Europa se encuentra desnuda, vista de frente, con diadema sobre la cabeza y manto enrollado en las espaldas. Dos erotes sostienen un velo sobre el grupo, indicando la divinización de la princesa a través de su unión con el dios[310]. El Rapto de Europa se repite en mosaicos de Rodas, Mitrópolis, Corinto y Cos.

Dionisos y actor. Una casa situada al sur del teatro tenía dos mosaicos de tema mitológico: Dionisos y actor y cabeza de Medusa. Segunda mitad del siglo III. Dionisos aparece sentado en un diphros ofreciendo una phiale a un actor cómico. El mismo tema aparece otras dos veces en Esparta[311].

Briseida, Talthybios y Patroclo. Estos tres personajes están representados, a juzgar por los letreros, en un mosaico muy fragmentado de finales del siglo III, en el que se ha figurado la devolución de Briseida a Agamenón[312].

Las nueve Musas. Alcaeus. Helios. En una casa, el mosaico central va decorado con los bustos de las nueve Musas, fácilmente identificables por sus nombres escritos en caracteres griegos. Sólo se han conservado Urania con el globo celeste, Calíope y parte del nombre de Polimnia. Un busto de varón, sin nombre, se ha identificado como Alcaeus. Acompañaban a las Musas cinco bustos, de los que cuatro son identificables por los nombres en griego: Safo, Alcman, Anacreonte, Alcibiades, los dos últimos especialmente vinculados a Esparta. Otros letreros en otros tres mosaicos indican que había personificaciones del día, de la noche, de Helios, con nimbo en la cabeza y rayos, y probablemente de Selene, hoy perdida. Final del siglo III o comienzos del siglo IV. En otro panel, muy dañado, aparecen las Musas junto a Apolo, identificadas por sus atributos: Ourania con Calíope, Thaleia con Melpómene, la lira de Erato o de Terpsícore y la doble flauta de Euterpe[313].

Dionisos. Dos mosaicos con éste se han descubierto recientemente en Esparta. En uno, procedente del *triclinium* de una casa, el dios va nimbado y desnudo, con el thyrso en la mano izquierda y la crátera en la derecha vertiéndola en una pantera. Le acompaña un sátiro y una ménade. El otro, procedente de otro rico *triclinium,* muestra una composición de esquema a compás idéntica a la de Koroni. En el círculo central aparece Dionisos, vestido con túnica, apoyado en un sátiro y una ménade, acompañados esta vez de un macho cabrío[314].

---

310 S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 302, lám. 51, fig. 41-42; O. Wattel-de Croizant, *op. cit.*, 1995, págs. 176-179, lám. XXI b; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «El mito de Europa en los mosaicos», 1995, pág. 427, fig. 40; A. Panagiotopoulou, «Un atelier de mosaïques romaines à Sparta, *CMGR,* VIII, Lausana, 2001, pág. 240, fig. 2. Sobre el tema de Orfeo en los mosaicos del Oriente, cfr. J. M. Blázquez, «Mosaicos del Museo Arqueológico de Estambul», *Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro,* Madrid, 1989, págs. 353-362, láms. 83-85; A. Ovadiah y S. Muznik, «Orpheus Mosaics in the Roman and Early Bizantine Periods», *Assaph,* 1, 1980, págs. 51-53.

311 S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 302, lám. 57, fig. 40; *Deltion,* 20, 1965, págs. 170-178, lám. 154b-c; *Deltion,* 35, 1980, págs. 136-139.

312 S. E. Waywell, *op. cit.*, págs. 302-203; A. Panagiotopoulou, «Un atelier de mosaïques», pág. 240. Sobre este tema en la musivaria romana, cfr. «Briseis», *LIMC,* III, págs. 158-167.

313 *Deltion,* 19, 1963-1964, págs. 138-141; S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 303; E. Theophilidou, «Die Musenmosaiken der römischen Kaiszeit», *TZ,* 47, 1984, págs. 254-258; A. Panayotopoulou, «Roman Mosaics from Sparta», en *Sparta in Laconia, Proceedings of the 19th Bristish Museum Colloquium,* British School at Athens Studies, 4, Londres, 1995, pág. 115.

314 S. Raftopoulou, «New Finds from Sparta», en *Sparta in Laconia, Proceedings of the 19th British Museum Colloquium,* British School at Athens Studies, 4, Londres, 1995, págs. 125-140, figs. 12.12 y 12.13.

Toilette de Afrodita. Este mosaico, idéntico al hallado en Patras, es importante por ser un tema, el de la Toilette de Venus, que no se prodiga en el Oriente. La diosa se encuentra de pie en el centro del pavimento, rodeada por cuatro cupidos que la ayudan a vestirse y a ponerse las joyas. La multiplicación de erotes servidores de la diosa y el cambio de sus atributos, diferencian los mosaicos griegos de los de Occidente con este tema[315].

Pares de dioses. Pares de dioses o de semidioses decoran los paneles cuadrados de un pavimento hallado en la acrópolis: Ares y Afrodita; Eros y Psique besándose; Ariadna dormida en Naxos; Dafne convirtiéndose en laurel para escapar de Apolo, temas estos últimos que también se documentan en Tesalónica[316].

Helios y Selene. El tema de Helios y Selene dentro del zodiaco decoraba el triclinio de una casa datada entre 350 y 400. Un niño sobre elefante, rodeado por octógonos con animales, se descubrió en una casa del siglo IV[317]. Personificaciones del Sol, el Día, la Noche y la Luna decoran cuatro paneles cuadrados de otro pavimento de Esparta ya citado.

Otros mosaicos de Esparta, descubiertos en los últimos años, van decorados con cabezas de Medusa, las tres Gracias, el rapto de Ganymedes y nereidas sobre monstruos marinos[318].

Tesalónica

Dionisos y Ariadna. Apolo y Dafne. Ganymedes. Una casa de esta ciudad estaba decorada con un gran mosaico con la representación del descubrimiento de Ariadna por Dionisos. De izquierda a derecha aparece Dionisos con thyrsos, semidesnudo, con la cabeza coronada por pámpanos, con el manto cubriendo la pierna derecha, apoyado en un sátiro que viste pardalis; Sileno de frente, semidesnudo, con cesta de frutos y pedum; rocas donde descansa Ariadna, semidesnuda, tumbada; Eros, que contempla a Ariadna recostada en las rocas; árbol y dos ménades, una con thyrsos, que señala con el dedo de su mano derecha a Ariadna. Alrededor de este gran panel se disponían otros de menor tamaño, de los que sólo se conservan dos: Apolo y Dafne y el Rapto de Ganymedes. Apolo está desnudo, visto de frente, con manto echado sobre la parte posterior del cuerpo, con arco en su mano izquierda y sujetando a su compañera. Camina hacia Dafne, que huye de Apolo y viste chiton. Ganymedes se encuentra arrodillado, de frente y desnudo. Su mano derecha aparta al águila por el cuello, colocada a sus espaldas con las alas abiertas. Se fechan estos mosaicos a finales del siglo II o a comienzos del siglo III[319].

---

315 A. Panayotopoulou, «Fragment de sol en mosaïque: la Toilette d'Aphrodite», en *Eros grec. Amour des dieux et des hommes* (Catalogue de l'Exposition au Grand Palais, 1990), Atenas, 1989, pág. 74, fig. pág. 75; *id.*, «Un atelier de mosaïques romaines à Sparte», *CMGR,* VIII, Lausana, 2002, págs. 240-241. Sobre el mosaico de Patras con el mismo tema, cfr. *Deltion,* 28, 1973, págs. 225-226.

316 *Deltion,* 35, 1980, págs. 136-139.

317 A. Panayotopoulou, «Roman Mosaics from Sparta», págs. 112-118, fig. 10.2; A. J. S. Spawforth, «Sparta», *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica,* 5, 1997, págs. 334-336, con dos ilustraciones.

318 *BCH,* 119/3, 1995 (1997), págs. 875-876; S. Raftopoulou, «New Finds from Sparta», pág. 132, fig. 12.12; A. Panayotopoulou, «Roman Mosaics from Sparta», págs. 112-118; *Deltion,* 35, 1980, págs. 135-145, lám. 48b; *Deltion,* 38, 1983, págs. 90-94.

319 S. E. Waywell, *op. cit.,* págs. 303-304, lám. 51, fig. 45-47; F. Matz, *op. cit.,* III, pág. 362, lám. 92.

Licurgo y Ambrosía. Escenas dionisiacas. Dos mosaicos decorados con temas mitológicos ha dado un edificio público con stoa, situado al este de la Iglesia de San Nicolás. En uno se representa a Licurgo y Ambrosía. En el ángulo inferior izquierdo hay un varón sentado, con un letrero: Thake, la región donde se localizaba el mito, y los nombres de los artistas, también en griego, autores del mosaico: Titus Flavius Hermes y Bassos. De un mosaico dionisiaco se conservan un varón viejo cabalgando un asno, ¿Silenus?, acompañado de un joven desnudo y un sátiro. Se fecha a finales del siglo II o a comienzos del siglo III[320]. Cortejos dionisiacos vuelven a aparecer en Thasos, Corinto (dos), Cos y Esparta (dos).

Conclusiones

Sobre la procedencia de los modelos de las escenas mitológicas S. E. Waywell[321] acertadamente indica que durante los tres primeros siglos las escenas figuradas derivan de los ciclos de pinturas mitológicas recibidas a través de copias. Los artesanos que fabricaban los mosaicos representaban a los dioses olímpicos según el repertorio iconográfico tradicional que habían heredado. Sin embargo, muchas veces las escenas se describen de modo completamente distinto. Así, a Atalanta y a Meleagro se les representa de modo totalmente diferente en los mosaicos del Museo Arqueológico de Antalya, de Byblos y de Apamea de Siria. Los artistas trabajaban sobre cartones, pero combinaban a veces los grupos con una gran libertad. Los mosaicos mitológicos de Esparta indican que en la ciudad trabajaba un grupo apegado a las tradiciones. Los retratos de personajes literarios e históricos del mosaico de las musas y poetas de esta misma ciudad combinan tradiciones antiguas y otras de última hora.

Los mosaicos mitológicos griegos son fieles a la tradición helenística, en la que estos temas eran los más frecuentemente usados[322]. Sin embargo, aparecen composi-

[320] S. E. Waywell, *op. cit.*, pág. 304, lám. 52, fig. 48; *ArchRep.*, 42, 1996, pág. 25; *BCH*, 120/3, 1996 (1998), pág. 1218. Sobre el tema de Licurgo y Ambrosía, que también aparece en Delos, cfr. Ph. Bruneau y C. Vatin, «Licurge et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Delos», *BCH*, 90, 1966, págs. 391-427, con catálogo.

[321] *Op. cit.*, págs. 320-321.

[322] Grecia posee excelentes mosaicos helenísticos mitológicos. Baste recordar los siguientes: Escila de Eretria *(BCH*, 122/2, 1998, 1999, pág. 922); Bellerophonte y la Quimera de Olyntho, de los años 380/370 a.C. (D. Salzmann, «Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik», *Archäologische Forschungen*, 10, Berlín, 1982, pág. 99, núm. 78, lám. 13); Dionisos de Olyntho, de la época 370-360 (D. Salzmann, *op. cit.*, pág. 102, núm. 87, láms. 14.2, 15.1); Aquiles en el mismo lugar y de la misma época (D. Salzmann, *op. cit.*, págs. 103-104, núm. 88, lám. 14.1); los centauros de Sikyon, del segundo tercio del siglo IV (D. Salzmann, *op. cit.*, págs. 111-112, núm. 117, lám. 22.1); las Amazonas de Pella, 340/330-320/310 (D. Salzmann, *op. cit.*, pág. 108, núm. 104, láms. 32-33.1-2); Dionisos del mismo lugar y la misma época (D. Salzmann, *op. cit.*, págs. 104-105, núm. 96, lám. 34); el rapto de Helena, también de Pella y de la misma época (D. Salzmann, *op. cit.*, pág. 111, núm. 114, lám. 45); Erotes cazando un ciervo, de finales del siglo III o de la primera mitad del siglo II, de Alejandría (D. Salzmann, *op. cit.*, pág. 116, núm. 134, lám. 88); los de Delos *(BCH*, 120/3, 1996, 1998, págs. 1295-1297); etc.

ciones nuevas, como Orfeo, y otras no usadas en mosaicos de época helenística, como los retratos de los filósofos y de escritores, que son ocho: Alcaeus, Alcibiades, Alcman, Anacreonte, en Esparta; Hipócrates, en Cos; Menandro, en Mitilene; Safo, en Esparta; Sócrates o Pittacos, en Mitilene.

Piensa Ph. Bruneau[323] que la pintura es la que principalmente ha suministrado a los musivarios los prototipos que ellos copian en los mosaicos. Por el contrario, el influjo romano en los retratos de escritores y filosófos en los mosaicos griegos parece ser nulo.

Asia Menor

La costa de Asia Menor había dado algunos excelentes musivarios en época helenística, como Hephaistion, cuya firma se lee en un mosaico del palacio real de Eumenes (197-159 a.C.), en Pérgamo, y Sosos, que trabajó también en el siglo II a.C. en Pérgamo y que, según Plinio *(NH,* XXXVI, 184), era el más célebre en el arte de decorar los mosaicos. Obra suya es un mosaico con palomas bebiendo en un recipiente. En época imperial, Asia Menor gozó de una general prosperidad[324].

Pérgamo

Sileno con Dionisos niño. Una casa helenística y romana estaba decorada con un mosaico de máscaras y un emblema representando a Sileno llevando a Dionisos niño. Se data en el siglo II[325].

Phokaia

Escenas dionisiacas. Edificio romano datado en el siglo II con un mosaico decorado con escenas dionisiacas[326].

Pavimento con máscaras, del siglo II, en una casa de peristilo, decorada con otros once mosaicos[327].

---

[323] *Op. cit.*, págs. 341-346. Otros temas mitológicos documentados en mosaicos griegos, algunos en el último decenio, son: los trabajos de Heracles en Paros (Y. Kourayos y S. Detoratou, «Paros, Pile au cœur de marbre», *Archéologia,* 347, 1998, págs. 22-27); Odiseo y Polifemo y la caza del jabalí de Calidón, en Patras *(ArchRep.,* 45, 1999, págs. 39-41); representación dionisiaca en Larisa, Tesalia *(BCH,* 109, 1985, página 808, fig. 113-114); Poseidón y Polybotes en Cos; Nereida sobre caballo marino, en Samos *(Deltion,* 47, 1992, 1997, págs. 546-547, fig. 3, lám. 156d; *ArchRep.,* 44, 1998, pág. 108); las tres Gracias en Hypati, Tesalia *(BCH,* 110, 1986, pág. 710, fig. 65-66); Rapto de Europa de Mitrópolis *(ArchRep.,* 42, 1996, pág. 23); etc.

[324] S. D. Campbell, «Roman Mosaic Workshops in Turkey», *AJA,* 83, 1979, págs. 287-292, láms. 42-44; J. M. Blázquez y M. P. García Gelabert, «Mosaicos en la costa de Asia Menor, I», *Revista de Arqueología,* 68, 1986, págs. 36-43; *ibid.,* II, 69, 1987, págs. 29-36. Mencionan los mosaicos con Atalanta y Meleagro, Orfeo, Thetys y Aquiles, y los sabios griegos.

[325] S. Mitchell, «Archaeology in Asia Minor 1990-1998», *ArchRep.,* 45, 1999, págs. 133-135, fig. 6.

[326] S. Mitchell, «Archaeology in Asia Minor 1990-1998», *ArchRep.,* 45, 1999, pág. 143.

[327] O. Ome, «1996 Yili Phokaia Çalismari», *19 Kazi Sonuçlari Toplantisi,* 1, Ankara, 1998, páginas 763-793.

Esmirna

Ariadna en Naxos. Ariadna dormida es el tema de un mosaico, de forma rectangular, que se conserva en el Museo Archeológico de Izmir, procedente de Ballikuyu (Esmirna)[328]. La joven aparece reclinada en una roca con la cabeza apoyada en su mano izquierda, mientras que un Eros levanta su manto en presencia de Dionisos, que, apoyado en un sátiro, se aproxima por la izquierda llevando el thyrso en la mano derecha; en la parte derecha de la escena se ha representado a Pan.

Halicarnaso

Una villa, situada al occidente del Mausoleo, tenía varios mosaicos decorados con temas mitológicos: Meleagro y Atalanta, Afrodita y tritón, Phobos, Dionisos, Europa y el toro.

Meleagro y Atalanta. Ambos personajes llevan sus correspondientes letreros en griego. Los dos van a caballo y están colocados de tres cuartos. Visten túnicas con clavi y manto caído por la espalda. Meleagro alancea a un leopardo[329].

Afrodita y tritón. Afrodita está desnuda, de frente y con el manto enrollado en la pierna derecha. En un espejo, que sostiene en su mano derecha, se refleja el rostro de la diosa, mientras que con la izquierda agarra sus cabellos. Un tritón sostiene la concha en la que se sienta la diosa. Varios peces de diferentes clases rodean a la pareja[330].

Máscaras de Phobos. Dos mosaicos iban decorados con dos máscaras de Phobos, colocadas de frente, con pelos y barba abundantes, dentro de una roseta[331].

Dionisos. El dios, colocado de tres cuartos, danza desnudo, con un velo extendido detrás del cuerpo, una punta enrollada en su brazo derecho y sostenida la otra por su mano izquierda. Va acompañado de una pantera, que vuelve la cabeza hacia el dios. Su nombre está escrito en griego[332]. Dos cabezas de Dionisos con coronas de hojas están colocadas dentro de medallones[333].

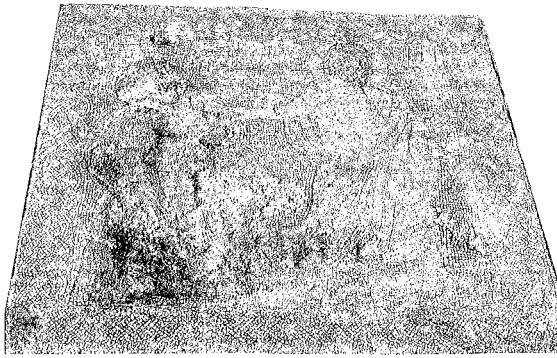
Europa y el toro. Europa está de pie, semidesnuda, cubiertas sus piernas con un manto que le cae del hombro izquierdo. El toro se encuentra detrás de ella con la cabeza vuelta hacia Europa. En el lado izquierdo crece un arbusto de hojas lanceoladas[334]. La fecha de los mosaicos de esta villa coincide con el Bajo Imperio.

Éfeso

Esta ciudad ha dado un conjunto de mosaicos mitológicos importantes para conocer los temas que solían decorar las casas de una gran ciudad de época imperial.

Tritón. Este mosaico apareció junto al muro del peribolos del templo de Artemis. El mosaico va decorado con un tritón acompañado de peces, que nada hacia el lado

[328] J. Dedeoglu, *Izmir Archaeological Museum*, Estambul, 1993, pág. 28.
[329] R. P. Hinks, *op. cit.*, pág. 127, núm. 51a, 129, núm. 51b, fig. 147-148.
[330] R. P. Hinks, *op. cit.*, págs. 131-132, núm. 51a, fig. 150.
[331] R. P. Hinks, *op. cit.*, págs. 134-137, 143, núm. 54a-b, fig. 154.
[332] R. P. Hinks, *op. cit.*, págs. 137-138, núm. 54c, fig. 155.
[333] R. P. Hinks, *op. cit.*, pág. 138, núm. 54g-k, fig. 156.
[334] R. P. Hinks, *op. cit.*, pág. 140, fig. 157.



Rapto de Europa por Zeus, Anfipolis. Según D. Lararidis.

izquierdo. Su mano derecha levanta una fuente llena de frutos y la izquierda empuña un pedum. Es de época de los Antoninos[335].

Xanthos

En la acrópolis licia de Xanthos, varios edificios de los siglos V al VII estaban pavimentados con mosaicos, algunos de tema mitológico, como Atalanta y Meleagro, alegorías de la Paz y de la Dignidad, Thetys sumergiendo a Aquiles en la laguna Estigia, procedentes de la Casa de Atalanta y Meleagro[336]. Todos se conservan en el Museo Arqueológico de Antalya.

Meleagro y Atalanta. La escena de este mosaico es de una gran originalidad. Los dos personajes llevan sus correspondientes letreros en griego, como es frecuente, que los identifican. Se encuentran colocados de tres cuartos, uno detrás del otro. Meleagro empuña la lanza y Atalanta el arco. Ambos visten túnica corta y calzan botas hasta media pierna. Atalanta lleva colgado al hombro izquierdo el carcaj. A la derecha asoma el jabalí, su cabeza, entre unos arbustos. Detrás de Atalanta marcha el perro. Los diferentes mosaicos con el mito de Atalanta y Meleagro del Oriente, los de Apamea, Antioquía, Halicarnaso, Byblos, siguen todos ellos modelos diferentes entre sí[337]. Siglo IV o mejor V.

[335] R. P. Hinks, *op. cit.*, pág. 76, lám. 16.

[336] A. M. Manière-Levêque, «Les maisons de l'acropole lycienne», *Xanthos, DossArch.*, 239, 1998, páginas 64-73.

[337] J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, «Mosaicos de Asia Menor», *AEspA*, 59, 1986, págs. 233-234, fig. 1.

Thetys y Aquiles. Thetys, representada como vieja, está introduciendo a Aquiles, niño, cabeza abajo, en las aguas de la laguna Estigia para hacerle inmortal. La fuente está representada por un círculo del que brota agua. Junto a ella hay un pilar con una serpiente enroscada que simboliza al Hades. Los personajes llevan sus correspondientes nombres. Esta escena está descrita por Apolodoro en su *Biblioteca,* 3.13.6, pero el mosaico de Antalya sigue la versión de Pausanias (8.18.4), según la cual Thetys introdujo a su hijo en la laguna Estigia, en Arcadia, simbolizado el Hades por la columna con la serpiente enroscada. Esta composición es muy rara en mosaicos. Se representa en un mosaico de Cartago, fechado entre los años 300 y 320[338], y en un segundo mosaico de Egipto, pero es frecuente en objetos de arte menor, como en un plato de Tesalónica, de la mitad del siglo IV, o en un segundo de procedencia desconocida. Los dos primeros, por la postura de Thetys y el vestido, son paralelos muy próximos a la figura del Museo Arqueológico de Antalya. En este mosaico se acusa ya la descomposición de las formas clásicas, típica de las regiones periféricas del Imperio al final de la Antigüedad. Este tema mitológico es único en los mosaicos del Oriente. Siglo V[339].

Eirene y Eupreperia. Ambas abstracciones dentro de sendos discos, con sus correspondientes letreros en griego, se encuentran en un mosaico del mismo Museo. Siglo IV o V[340].

Adana

Orfeo. Esta ciudad ha dado un mosaico de Orfeo sentado en una roca, visto de frente, tocando la lira, rodeado de diferentes animales. No está representado ningún árbol, ni rocas, por lo que la escena carece de perspectiva. El Orfeo de Adana se emparenta, por su figura y estilo, más con lo dos citados mosaicos de Orfeo, conservados en el Museo Arqueológico de Antalya, que con los paralelos mencionados por L. Budde, de Palermo, en Sicilia, o de Henchir-Thina, en África. Segunda mitad del siglo III[341].

Neptuno. En este mosaico se representa a Neptuno con tridente conduciendo un carro en el mar, tirado por dos tritones, vistos de frente. Falta la figura del dios del mar[342]. El triunfo de Neptuno es frecuente en mosaicos africanos de La Chebba, fechado entre los años 130-150; de Útica, datado a finales del siglo II o a comienzos del siguiente; de Constantina, de final del siglo I o de comienzos del II. En estos dos últimos mosaicos a Neptuno le acompaña Anfitrite. Probablemente, al igual que los citados mosaicos de la toilette de Venus de Siria y de Halicarnaso, podían deberse a artesanos africanos llegados al Oriente, o mejor a *copy-books* procedentes del África Proconsular.

Castigo de Dirke. Este mosaico tiene el mismo estilo y forma que el anterior. La escena representa el castigo que los gemelos Amphion y Zethos dieron a Dirke atándola a un toro salvaje. Dirke se encuentra en el lado izquierdo del cuadro, semidesnu-

[338] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 44.
[339] J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, *op. cit.*, págs. 234-235, fig. 2.
[340] J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, *op. cit.*, págs. 235-236, fig. 3.
[341] L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien,* II, Recklinghausen, 1972, págs. 20-24, figs. 6-18, fig. 5; J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 406, lám. XXV.
[342] L. Budde, *op. cit.*, pág. 24, figs. 29-30.

Orfeo entre las fieras, Adana, Museo regional. Según G. López Monteagudo.

da y arrodillada. Uno de los gemelos la agarra por el cabello y ella le sujeta el brazo. Amphion y Zethos están colocados de frente, desnudos, con manto echado a las espaldas. Ambos agarran al toro, cada uno por un cuerno, y tratan de atar a él a Dirke. El toro vuelve la cabeza hacia el lado derecho[343]. El tema es bien conocido en el arte antiguo, en escultura, Toro Farnese, copia mediocre de un original de Apollonios y de Tauriskos de Tralles, llevada de Rodas a Roma por Albinio Pollion (Plin., *NH*, 36.34); en pintura, pinturas pompeyanas del Museo Nacional de Nápoles y de la Casa dei Vetti, de Pompeya; y en mosaicos hallados en Pola y Aquincum. Las escenas de la Casa dei Vetti y de estos dos mosaicos, al igual que la del mosaico de Adana, representan a Dirke caída en tierra y a los gemelos conduciendo el toro sobre ella para atarla a la fiera; por lo tanto, son paralelos a la composición de Adana. Indican muy bien la libertad con la que los musivarios interpretaban un modelo recibido. La otra pintura pompeyana, al igual que los mosaicos de Écija y Sagunto (Hispania), fechados en los siglos III y I respectivamente[344], siguen otro prototipo. En el último mosaico, Dirke está ya atada al toro.

Erotes cazadores. Erotes desnudos o con manto, alados, colocados de tres cuartos, alanceando a fieras o disparando el arco contra ellas, decoraban dos veces un mosaico[345]. Los mosaicos del Museo de Adana se fechan entre los años 250 y el segundo decenio del siglo IV.

[343] L. Budde, *op. cit.*, págs. 25-26, figs. 31-33.

[344] J. M. Blázquez *et al.*, «La mitología», pág. 119, fig. 31-32; G. López Monteagudo, «Los mosaicos romanos de Écija», págs. 131-132, láms. II-III.

[345] L. Budde, *op. cit.*, págs. 26-27, figs. 37-46.

Alexandreta

Dioses varios. Esta ciudad ha dado algunos mosaicos, la mayoría hoy perdidos, como el busto de Thetys[346] con alas a ambos lados de la cabeza, cabello ondulado caído hasta los brazos y pecho, fechado en época severiana; cuatro diosas, Océano y Thetys, dos Cupidos, Aquiles, Arethusa, dios fluvial y Anfitrite.

Amemurium

Dioses varios. Esta ciudad, de la costa sur de Antalya, ha dado algunas imágenes de diferentes dioses, como una figura de Thetys[347], Tres Gracias, muy destruidas[348], y *putti* cazadores.

Anazarbus

Thetys. El emblema rectangular de un mosaico de esta ciudad va decorado con un busto de Thetys, del tipo de los ya citados encontrados en Antioquía. El busto está colocado de frente, coronado por un par de alas. Los cabellos caen hasta los hombros. La diosa mira hacia su izquierda. En el lado derecho se encuentra un kethos que levanta la cabeza hasta la altura de los ojos de la diosa, que sostiene un timón levantándolo en alto. El busto se encuentra entre dos erotes. El del lado izquierdo, desnudo, cabalga un delfín, al que castiga con una fusta; el del lado derecho, alado y vestido, pesca con caña[349]. Algunos peces nadan alrededor de la diosa del mar. La fecha de este mosaico oscila entre los años 235 y 312. Como indica L. Budde, este mosaico de Anazarbus por su estilo está muy próximo a los mencionados mosaicos de Thetys de Antioquía, y más concretamente al mosaico de Océano y Thetys de la habitación 17 de la House of Menander. El mosaico de Anazarbus sigue la misma tradición helenística que se encuentra en los bustos de Thetys de la habitación 6 de la House of the Boat of Psychis; del Yakto Complex, donde también aparecen erotes pescando y cabalgando delfines, kethos y remos junto al busto de la diosa. Se fecha este mosaico en la segunda mitad del siglo III, hacia el final del siglo.

En un segundo mosaico de Antalya, la diosa está tumbada sobre unas rocas, centro de la composición, semidesnuda, con manto envuelto en el brazo izquierdo y con el remo sostenido en alto en su mano izquierda. El kethos serpentea a lo largo del cuerpo de Thetys y se enrolla en el brazo derecho, con la cabeza a la altura de la diosa, cuyo pelo le cae hasta los hombros. Un par de alas corona la cabeza. En el lado izquierdo, un Eros pesca cabalgando un delfín, y en el derecho un Eros desnudo y alado sacude un velo[350]. Su fecha es la segunda mitad del siglo III.

---

[346] L. Budde, *op. cit.*, pág. 232, fig. 211, por error dado como de Antioquía; J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 408.

[347] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 408.

[348] J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», pág. 409.

[349] L. Budde, *op. cit.*, págs. 84-86, figs. 82-87; J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 407-408.

[350] L. Budde, *op. cit.*, págs. 85-86, figs. 220-223.

Narly Kuyu en Korykos

Las Tres Gracias. En la Bad de Poimenios se halló un mosaico decorado con las tres Gracias colocadas según el esquema tradicional, las dos Gracias laterales están vistas de frente y la situada en el centro de espaldas, como en pinturas pompeyanas o en los mosaicos de Cesarea (Cherchell), Sabratha y Barcelona, etc. La Gracia central lleva un strophion sobre los senos, como en los mosaicos de Shahba-Philippopolis y de Sabratha. Al igual que en el mosaico de Shahba-Philippopolis, en el lado izquierdo hay un louterion, sobre cuyo borde se posan dos palomas. Una tercera, entre motivos vegetales, se encuentra en el ángulo superior izquierdo. En el mosaico de las tres Gracias de Shahba-Philippopolis, a los lados están colocados dos louteria con palomas sobre el borde, y la escena se representa dentro de una cueva, detalle que no aparece en Korykos. Sin embargo, en ambos mosaicos se representa la toilette de las tres Gracias. Las Gracias de los lados levantan flores en sus manos. Se fecha este mosaico en la segunda mitad del siglo III[351]. La comparación de los dos mosaicos, el de Korykos y el de Shahba-Philippopolis, es muy significativa porque revela la manera de copiar unos mismos modelos recibidos. El musivario siempre introduce algunos detalles o cambia algo la postura de los personajes.

Tarso

Un mosaico hallado en Tarso, hoy conservado en el Museo Arqueológico de Antalya, va decorado con tres cuadros centrales con el rapto de Ganymedes, con Ménade danzando y con Orfeo entre las fieras, respectivamente, rodeados de medallones con los bustos de sátiros y ménades[352].

Rapto de Ganymedes. La composición representa el momento en que Ganymedes, desnudo, con manto a la espalda enrollado en el brazo izquierdo, colocado de frente y con la cabeza vuelta ligeramente a su derecha, es raptado al cielo por el águila, colocada a sus espaldas, con las alas desplegadas, en actitud de disponerse a volar. A los pies de Ganymedes se halla el perro. Ganymedes agarra dos lanzas de caza en su mano izquierda. A los lados se encuentran posiblemente sus padres. A la derecha, una dama sentada sobre una roca, junto a un laurel, envuelta en un manto que sujeta con su mano izquierda. Su rostro indica una gran angustia. El varón mira aterrado el rapto. Viste chiton y manto. Con su mano izquierda sostiene un cayado. La originalidad de esta composición es la presencia de los padres en el rapto.

Ménade y sátiro danzando. En el cuadro del centro baila una ménade vestida con chiton, con los brazos dirigidos a su derecha. Vuelve la cabeza hacia un sátiro desnudo. Los bailarines están en un campo de zarcillos que cubre el fondo, detalle que se repite en el mosaico de Licurgo de Antioquía.

Orfeo. En el tercer cuadro, Orfeo, sentado sobre una roca, toca la lira con el plekton. Está rodeado de animales salvajes y de un águila posada sobre una roca a

[351] L. Budde, *op. cit.*, págs. 100-108, figs. 91-108.

[352] L. Budde, *op. cit.*, págs. 121-152, fig. 115, fig. 22; J. Balty, «La mosaïque au Proche-Orient, I», páginas 404-409, lám. XXXI, 1.

su derecha, que vuelve la cabeza al músico. Lleva gorro frigio sobre la cabeza. Viste manto sujeto por una fíbula redonda sobre el pecho. Su mirada está perdida en la lejanía. En el lado derecho hay una roca y un árbol. La parte ornamental de este mosaico tiene los paralelos más próximos en mosaicos de Antalya. Se fecha este mosaico en la primera mitad del siglo III, según L. Budde, y en la segunda mitad de este siglo, según J. Balty. El Museo Arqueológico de Antalya conserva otro mosaico de Orfeo, en muy mal estado pero de gran calidad artística, fechado en la segunda mitad del siglo III[353]. El tema estuvo muy de moda en el Bajo Imperio y pasó al arte cristiano y musulmán[354].

Pamphylia

Se ha hallado un mosaico de Orfeo[355].

Sabios griegos. En el centro del mosaico, hoy perdido pero con los nombres, procedente de Seleucia en Pamphylia, se encontraban las personificaciones de la *Ilíada* y de la *Odisea* y un retrato de Homero, lo que prueba que estas dos obras estaban aún de moda al final de la Antigüedad. El cuadro central está rodeado de una cenefa con los bustos de diferentes personajes griegos: Solón, Tucídides, Heródoto, hoy perdido pero no así su nombre, Ferecides, Demóstenes, Heráclito, Hesíodo y Licurgo, con sus nombres respectivos, al igual que los bustos de Jenofonte, Anaxágoras y Pitágoras[356]. Las obras de Homero y de Virgilio fueron muy populares en el Bajo Imperio. Baste recordar la Ilíada Ambrosiana, obra alejandrina (?) de la segunda mitad del siglo V; el Virgilius Vaticanus, del primer cuarto del siglo V, y el Virgilius romanus, de finales del siglo V[357].

Estambul

Las excavaciones recientes en el barrio de Samatya han puesto al descubierto un mosaico decorado con una escena dionisiaca, datado entre fines del siglo IV y principio del V[358].

Conclusiones

Los mosaicos de Asia Menor son mal conocidos hasta el momento presente. Es seguro que los mosaicos decorados con temas mitológicos fueron numerosos. Las conexiones de estos mosaicos son con Grecia y con las islas. Varios mosaicos de Ci-

---

[353] J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, *op. cit.*, págs. 236-237, fig. 4-5.

[354] A. Dupont-Sommer, «Le mythe d'Orphée aux animaux et ses prolongements dans le judaïsme, le christianisme et l'Islam», *ANL*, 214, 1975, págs. 3-15; A. Ovadiah y S. Mussznik, «Orpheus from Jerusalem. Pagan or Christian Image?», *The Jerusalem Cathedra*, 1981, págs. 152-166.

[355] S. D. Campbell, *op. cit.*, pág. 288.

[356] J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, *op. cit.*, pág. 237, fig. 6-7.

[357] R. Bianchi-Bandinelli, «Virgilio Vaticanus 3225 e Iliada Ambrosiana», *Nederlans Kunsthistorische*, 5, 1954; *id.*, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Ilias (Ilias Ambrosiana)*, Olton, 1955.

[358] A. Bilban Yalçin, «Istanbul. Sette coline sul mar di Marmara», *Archeo*, 14/166, 1998, págs. 32-41.

licia se relacionan estrechamente con los de Antioquía, no sólo por las decoraciones geométricas, como han indicado L. Budde[359], J. Balty[360] y S. D. Campbell[361], sino por los temas mitológicos, como los de Thetys o Ganymedes, pero no con los del resto de Siria. Sin negar la posibilidad de que hubiera artistas ambulantes, generalmente lo que debían circular eran *copy-books*, donde los artesanos hallaban los temas, cuyos grupos o figuras combinaban con una gran libertad, sin tener en cuenta la unidad de la composición[362], a veces, como parece deducirse del hecho de que la calidad de los mosaicos de Cilicia suele ser inferior a la de sus congéneres de Antioquía. Algunos temas mitológicos son únicos, como el de Thetys y el niño Aquiles.

En el Bajo Imperio, con el triunfo del cristianismo, se sustituyen los temas mitológicos paganos por temas cristianos, como el Arca de Noé[363] o la leyenda de Sansón[364].

[359] *Op. cit.*, págs. 124-125.

[360] «La mosaïque au Proche-Orient, I», págs. 404-405.

[361] *Op. cit.*, págs. 290-291.

[362] S. D. Campbell, *op. cit.*, págs. 288-289, 291-292; K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 219-222; D. Fernández Galiano, en J. M. Blázquez y G. López Monteagudo, *op. cit.*, pág. 85; R. J. A. Wilson, «Mosaics, Mosaicists and Patrons», *JRS*, 71, 1981, págs. 176-177; *id.*, «Roman Mosaics in Sicily», *AJA*, 86, 1982, págs. 413-428; J. M. Blázquez *et al.*, «Influjos africanos en los mosaicos hispánicos», *L'Africa Romana, Atti del VII Convegno di Studio*, Sassari, 1990, págs. 673-694, láms. I-XIV; J. M. Blázquez, «Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España», *L'Africa Romana, Atti dell' VIII Convegno di Studio*, Sassari, 1991, págs. 911-926, fig. 1.1. H. Lavagne, «Deux mosaïques de Style orientalisant», *Mon. Piot*, 61, 1977, págs. 61-86. Este autor estudia en la Galia el mismo fenómeno, como D. Fernandez Galiano en Hispania; E. Alföldi-Rosenbaum, «Justinianic Mosaic Pavements of Cyrenaica», *Bull. AIEMA*, 7, 1978, págs. 266-267.

[363] L. Budde, *op. cit.*, págs. 41-42, figs. 26-49.

[364] L. Budde, *op. cit.*, págs. 68-76, figs. 145-157.

CAPÍTULO XXIII

La colección de mosaicos del Museo del Bardo

Se ha celebrado recientemente el centenario de la fundación del tunecino Museo del Bardo, que exhibe una de las mejores colecciones del mundo de mosaicos romanos de época imperial. El museo ocupa el palacio mandado construir por M'Hamed Bey (1855-1859) en el lugar donde tuvieron su residencia campestre los sultanes hafsidas (siglos XIII-XVI), a 4 km de la capital, y posteriormente sede oficial de los Beys Mouraditas (1640-1702). Su esplendor data de comienzos del siglo XVIII bajo el fundador de la dinastía husseinita, Husayn Ibn Ali, que instaló la corte en el Bardo. Bajo el protectorado francés el palacio de M'Hamed Bey fue transformado en 1888 en el Museo Alaoui, actual Museo del Bardo. El primer embrión del Museo Arqueológico se remonta al año 1860, cuando el hijo del ministro Mustapha Khaznadar comenzó a recoger para su palacio de la Manouba estatuas, estelas, fragmentos arquitectónicos y también inscripciones púnicas y latinas. Gran número de estas piezas pasaron al Museo del Louvre en 1881. La creación del Museo del Bardo se hizo por decreto beylical del año 1882, teniendo lugar la inauguración oficial del mismo en 1888. Nombres como los de La Blanchère, Gauckler, Merlin, Picard y Quoniam están unidos a la historia del Museo Alaoui, que vio incrementar de forma considerable el número de sus fondos procedentes de las excavaciones arqueológicas de Bulla Regia, Tabarka, Sousse, Oudna, Mahdia, Acholla, etc. En 1956, fecha de la independencia de Túnez, el Museo Alaoui fue elevado de rango con el nombre de Museo Nacional del Bardo, albergando en sus dependencias las ricas colecciones prehistóricas, púnicas, griegas, romanas, cristianas y árabe-musulmanas procedentes de todas las regiones tunecinas.

La antigua provincia romana de África Proconsular ha proporcionado un número elevadísimo de pavimentos, geométricos y figurados, de importancia excepcional para el estudio de los mosaicos hispanos y en los que se puede conocer bien una serie de problemas sobre su confección, que hoy interesan a los estudiosos de la musivaria antigua. Como es imposible hacer un comentario de cada uno de ellos, tan sólo nos fijaremos en aquellos que juzgamos muy significativos.

El África Proconsular, la moderna Túnez, fue junto a Sicilia y Egipto una de las provincias que abastecía a Roma de trigo, siendo colonizada a gran escala a partir de Augusto, fracasado el intento de colonización de los Gracos a finales del siglo II a.C. Su riqueza atrajo pronto la codicia de los grandes latifundistas romanos, de forma que entre seis propietarios se repartían toda la provincia, cuyas fincas de extensión

enorme fueron confiscadas por Nerón. En los siglos II y III se convirtió en uno de los principales focos de arte y de cultura del Imperio Romano, como lo prueba el esplendor de sus mosaicos y se atestigua en los escritos de Apuleyo, Tertuliano, Cipriano, Arnobio de Sicca, Lactancio y más tarde Agustín de Hipona. Este florecimiento cultural, que ni siquiera mermó la invasión vándala del año 429, va a durar hasta la llegada de los árabes.

Mosaicos con el tema de Océano

La cabeza del dios Océano decora gran cantidad de mosaicos romanos de África, Hispania, Ostia, puerto de Roma, etc. El tema arranca del arte helenístico y el uso de la máscara, propio del arte romano, probablemente fue adoptado por analogía con las máscaras del dios-río que decoraban los monumentos del periodo helenístico. Hacia la mitad del siglo II, la máscara de Océano se representa flotando en las olas del mar entre las figuras del thyasos marino, como tritones y nereidas, y frecuentemente sostenida por tritones o ichthyocentauros, a finales del siglo II la máscara de Océano decora ya algunos mosaicos en blanco y negro de Ostia, Termas marítimas o de Roma, Baccano, etc. La representación de la cabeza de Océano se hace ahora muy popular, rodeada de los seres marinos que participan en el thyasos. La máscara de Océano tiene en estos mosaicos un carácter decorativo, igual que en los pavimentos de Germania (Vad Vilberg), Galia (Vienne), Mauritania Tingitana (Lixus) o Hispania (mosaico cosmogónico de Mérida, de época de los Antoninos; de Córdoba, de finales del siglo II; Dueñas y Lugo, del Bajo Imperio; Quintanilla de la Cueza; Palencia; Balazote; Faro, en Portugal), piezas todas de arte muy depurado.

Uno de los ejemplares más significativos del género, con Océano rodeado de peces, monstruos marinos y de Eros navegando en una barca, lo constituye el mosaico africano de la fuente de Acholla, Ras Boutria, fechado en la segunda mitad del siglo II, en donde el musivario ha sabido expresar de forma magnífica la gran majestad, dignidad y fuerza en la mirada, cualidades todas dignas del Zeus de Briaxis. La cabeza de Acholla pertenece a un grupo de representaciones de máscaras de Océano frecuente en la musivaria africana, como son las de Hadrumetum, Susa, de la misma fecha que la anterior; de Themetra, datada entre los años 200 y 220, que es por la expresión del rostro el paralelo más próximo al mosaico de Acholla; de Sétif, ya de finales del siglo IV o de comienzos del siguiente, cuyo arte y expresión sigue la máscara de Océano de Lixus, etc. No se puede negar, siguiendo la opinión de la gran especialista en mosaicos africanos K. M. D. Dunbabin, cierto carácter mágico en la máscara de Océano, aunque en origen el motivo fuera sólo decorativo, debido a la intensidad de la mirada. Este mismo carácter debe tener la máscara de Océano en el mosaico hispano de Dueñas, de época constantiniana, que es la cabeza mejor lograda artísticamente de las varias de Océano que ha dado Hispania.

Cuadriga de Neptuno

De fecha un poco anterior al pavimento de Acholla, 130-150, es el mosaico de La Chebba con el triunfo de Neptuno representado en el medallón central. El dios aparece en posición frontal sobre un carro tirado por hipocampos y escoltado por una

nereida y un tritón. En los ángulos se representa a las estaciones, acompañadas por las plantas y animales que les son propios, así como de escenas relativas a las actividades estacionales. El medallón central recuerda al mosaico de Útica, fechado a fines del siglo II, en el que se representan dos divinidades marinas, Neptuno y Anfitrite, sobre un carro tirado también por hipocampos y acompañados por nereidas sobre monstruos marinos, coronada toda la escena por una máscara de Océano. Este mosaico es muy parecido al de Constantina, en el Museo del Louvre, datado en el segundo cuarto del siglo IV, con el mismo tema pero de estilo diferente, lo que prueba que las composiciones no se copiaban literalmente, ya que en este último se añaden elementos decorativos nuevos, como son los erotes navegando y pescando, montados sobre delfines, mientras que otros dos sostienen un velo encima de la pareja. En un mosaico de Itálica se repite el tema de Neptuno llevado en el carro en medio de las olas y acompañado de peces, pero aquí el musivario siguió un modelo documentado en el puerto de Ostia, lugar con el que Hispania mantenía intensas relaciones, según el testimonio del geógrafo Estrabón (3.2.6), referido a comienzos del Imperio. El mosaico italicense ofrece una particularidad artística notable, y es que, aunque está confeccionado en blanco y negro, en la figura de Neptuno se emplea ya el color.

Venus

Los mosaicos africanos decorados con diferentes escenas en las que interviene Venus como figura central, son muy numerosos. Baste recordar los triunfos de Venus de Sétif, la antigua Sitifis, fechado en el último cuarto del siglo IV, o de Djemila, Casa del Asno, de la misma fecha que el anterior. Uno de los mosaicos más significativos de este grupo es uno procedente de Cartago, con Venus sentada en la concha sostenida por tritones, *putti* pescando en barcos, una isla con edificio en el centro y los vientos decorando las esquinas. Este pavimento es un buen exponente del arte de los mosaicos decorados con este tema, de finales del siglo IV. Se caracteriza por un cierto barroquismo en la composición, recargada con muchas figuras y con mezcla de escenas tanto marinas como terrestres. En los mosaicos de Cartago y de Djemila, Venus se mira en el espejo, donde queda reflejado su rostro, actitud que recuerda a la Venus del espejo de Velázquez. Aunque en el Bajo Imperio Hispania mantenía unas intensas relaciones con el África Proconsular, baste recordar que en Tarraco trabajó un artesano procedente de esta provincia en sarcófagos paleocristianos, los ladrillos estampados que siguen modelos africanos o el taller de sarcófagos de La Bureba (Burgos), con escenas de la santa africana martirizada en el año 202, Santa Perpetua, etc., este tema es desconocido en la musivaria hispana. No así el del nacimiento de Venus, que aparece en pavimentos de Murcia, Villa de los Cipreses, fechado en el último cuarto del siglo II; de Itálica, de época severiana, y de Cártama, de finales del siglo II. Estos mosaicos hispanos son importantes porque indican bien la manera de trabajar de los musivarios, que eran esclavos o libertos. R. J. A. Wilson se ha planteado, con motivo de estudiar recientemente varios pavimentos sicilianos, que acusan modelos de África, si llegaban de aquí artesanos a Sicilia, si había *copy-books* o si se transportaban los mosaicos ya confeccionados, tema este último tratado por P. Johnson al estudiar los mosaicos británicos, sin poder llegar a una conclusión clara en cada pieza. Los mosaicos hispanos demuestran que había unos *copy-books* o cartones de donde el musivario copiaba grupos que después combinaba según su inspiración, con el resul-

tado de que a veces la composición obtenida no lograba una gran unidad de conjunto, como señala P. de Palol con ocasión de estudiar el mosaico de la gran caza de Pedrosa de la Vega (Palencia), de finales del siglo IV, en el que se detectan claramente varios artesanos de diferente calidad y estilo. El mosaico italicense con el nacimiento de Venus mezcla cartones de procedencia africana, como se ve en las ninfas acompañadas de letreros en latín, con otros de origen griego, patentes en las figuras de los vientos que llevan inscripciones en griego y muestran un estilo helenístico muy depurado, lo que indica que los cartones no se copiaban servilmente. El mosaico de la villa de Los Cipreses, con el mismo tema, prueba que en un mismo pavimento se mezclaban influjos africanos e itálicos. En el Bajo Imperio, como ha demostrado D. Fernández-Galiano, llegaban a Hispania *copy-books* procedentes del Oriente, como se comprueba claramente en algunos mosaicos de la villa de Fraga (Huesca) y de Daragoleja (Granada) de esta época. Con cartones de origen griego se relacionan los mosaicos de la villa vallisoletana de Cabezón de Pisuerga, estudiados por T. Mañanes, en donde el tema y los letreros son griegos, copiados probablemente, como señala el autor, por un musivario no griego, lo que indicaría que las escenas se copiaban de unos *copy-books*, pero que el artesano no era de procedencia oriental donde se hablaba el griego, y de la villa toledana de Rielves, todos del Bajo Imperio. La inscripción de un pavimento del siglo IV procedente de Carranque (Toledo) indica que un artesano hacía el dibujo y otro la composición.

Los musivarios africanos confeccionaron mosaicos con la figura de Venus en diferentes actitudes, como lo indica el pavimento de Ellès con Venus entre centauresas, fechado en la primera mitad del siglo IV.

Mosaicos con peces

Los mosaicos decorados con peces fueron muy frecuentes en el África Proconsular. Se trata de un tema helenístico muy querido por los musivarios de Pompeya, como lo indican los pavimentos del tablinium de la Casa del Fauno o de la Casa VIII.2.16, del siglo II a.C., que es el ejemplo mejor logrado del género. Piensa J. J. Pollit, el gran especialista en arte helenístico, que los detalles de algunos de estos mosaicos son tan semejantes que parece indudable su derivación de un modelo común, un cartón o muestrario existente en el taller del mosaísta local.

Dionisos

Dionisos fue uno de los dioses que gozó de mayor aceptación tanto en el mundo griego como en el romano. En origen, su culto se propagó entre los estratos bajos de la sociedad ateniense, pero en el siglo VI a.C. el tirano Pisístrato lo generalizó en Atenas. El ritual principal del culto dionisiaco consistía en las celebraciones de representaciones de teatro, comedia y danzas satíricas y de las fiestas dionisiacas. Este culto se propagó intensamente por Etruria y Magna Grecia, de donde pasó a Roma, ciudad en la que motivó la primera gran persecución religiosa del Imperio Romano en el año 186 a.C., bien conocida por la descripción del historiador Tito Livio y por la copia del edicto de Bacchanalibus, conservado en Viena. Dionisos no es el dios del vino y de la lujuria desenfrenada, sino que es una divinidad que promete la vida eter-

na a los iniciados en sus misterios, de ahí que se le represente en multitud de sarcófagos, catalogados y estudiados por T. Matz.

Entre los numerosos mosaicos decorados con la pompa triumphalis de Dionisos destaca por su calidad artística el pavimento de la Casa de la Caza de El Djem, la antigua Thysdrus, fechado entre los años 240-260. Dionisos, acompañado de Sileno y la Victoria, es llevado en un carro tirado por tigresas que son conducidas por Pan y una ménade timpanista con manto al aire, sobre un fondo de frondosos pámpanos que brotan de los cuatro ángulos. Otras figuras del cortejo báquico que decoran la composición son Sileno cabalgando un asno, un sátiro desnudo que sostiene la párdalis en una mano y el tímpano en la otra, un león, leopardos bebiendo de kantharoi y erotes vendimiadores. Todos los mosaicos africanos con el triunfo de Dionisos han sido estudiados por L. Foucher. En Hispania están bien representados en los ejemplares de Zaragoza, Tarragona, Écija, Itálica, Torre de Palma, Andelos, etc., en total son doce pavimentos con este tema. Ya A. Blanco, en 1952, con motivo de publicar esta excepcional pieza de la musivaria africana, comparaba el mosaico de Thysdrus con el de Hadrumetum, fechado entre los años 200-220, y con el hispano de Zaragoza, que se data hacia el año 150 y, por consiguiente, es anterior en medio siglo a los dos paralelos africanos. El autor hablaba ya entonces de los parientes africanos del mosaico hispano y señalaba que la comparación de estos mosaicos «descubre elocuentes analogías que revelan la existencia de modelos comunes de origen helenístico». El mosaico de Zaragoza, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ha sido bien estudiado recientemente por D. Fernández-Galiano y por nosotros, puntualizando el primero que la fecha del pavimento hispano es anterior a la asignada a los dos mosaicos africanos, lo que indica que todos remontan a un modelo pictórico común de procedencia helenística. D. Fernández-Galiano, en contra de la tesis expuesta por K. M. D. Dunbabin que da prioridad a modelos sacados de los relieves de los sarcófagos, insiste en prototipos obtenidos de la pintura, hipótesis confirmada en el caso de algunos mosaicos sirios por J. Balty.

Importantes son los mosaicos africanos con el tema del Tigerreiter, como el ejemplar de las Termas de Trajano en Acholla, fechado entre los años 115-120. El mismo tema se encuentra en los mosaicos hispanos de Sagunto e Itálica, con el niño báquico cabalgando un tigre. Los antecedentes son dos mosaicos helenísticos de Delos, fechados entre los años 160-100 a.C., y uno de Pompeya procedente de la Casa del Fauno. El grupo se repite en el sarcófago de Baltimore, aquí cabalgando una de las tigresas del carro, y en el citado mosaico de Hadrumetum, composición ausente en los mosaicos hispanos de la pompa triumphalis báquica. Dionisos, desnudo y con thyrso, cabalga una pantera en un mosaico de guijarros hallado en Pella, la capital de la monarquía macedónica, fechado entre los años 330-300 a.C. Pollit, al publicar este mosaico, una de las obras cumbres de la musivaria helenística, puntualiza que si el mosaico de Pella alude al triunfo indio, podría tener matices políticos, ya que a veces el triunfo indio se utilizaba, al parecer, como símbolo del culto al gobernante.

Dionisos fue un dios muy polifacético, carácter bien reflejado en los mosaicos africanos. Su relación con las fieras del anfiteatro queda de manifiesto en el mosaico de Thysdrus, procedente de la Casa de Baco, fechado en la segunda mitad del siglo IV. En un mosaico de Mérida, del siglo IV, Dionisos aparece en relación con las carreras del circo, ya que las ménades danzando están colocadas entre las dos cuadrigas. De gran originalidad por el movimiento de la acción es el mosaico de Dionisos y los

piratas del Tirreno de Dougga, procedente de la Casa de Dionisos y Ulises, fechado a mediados del siglo III. De paso añadiremos que este mosaico va acompañado de otro cuadro con Ulises y las Sirenas, tema que se repite en el pavimento portugués de Ameixoal.

Mosaicos con toros del anfiteatro

Un mosaico de Thysdrus, fechado entre los años 200-220, es interesante por la escena que representa. En el centro aparecen siete toros tumbados descansando y cuidados por dos sirvientes; sobre ellos, la inscripción: «Silencio, los toros duermen.» En la parte superior del mosaico se han representado cinco hombres en torno a una mesa, con los emblemas de las facciones del anfiteatro. Picard ha indicado que el mosaico representa a los toros que participaban en el anfiteatro, tema que se repite en otros pavimentos, pero ya con la acción de las fieras en el espectáculo, como en el famoso de los gladiadores de Zliten, cuya cronología oscila entre la época flavia y el siglo III. Toros luchando contra otras fieras en el anfiteatro aparecen en los mosaicos de Thysdrus, Casa de Baco, de la segunda mitad del siglo IV; de Cartago, con representación de las fieras que tomaban parte en los espectáculos del anfiteatro, de 250-275, etc. La lucha mejor lograda en la que participan toros es la representada en el mosaico de la Galería Borghese, procedente de Torre Nuova. Una escena muy interesante es la del mosaico de Silin, en la Cirenaica, con hombres arrojados a un toro que los voltea por el aire, porque ilustra las Actas de los mártires de Lyon, del año 177; de Perpetua, de 202, y los escritos de Eusebio acerca de la Gran Persecución de los años 303-311.

La aparición de letreros en el mosaico del Banquete de Thysdrus, no sólo sobre los toros, sino también encima de los comensales, es muy del gusto de los mosaístas africanos. Baste recordar el mosaico de Magerius en Smirat, datado entre los años 240-250, con leyendas en el centro y los nombres de los combatientes y de las fieras; de Cartago, de mitad del siglo III, en donde cada una de las fieras del anfiteatro va acompañada de su nombre; de Susa o de Cartago, con indicación de los nombres de los caballos, del Bajo Imperio. Un rasgo del africanismo de los mosaicos hispanos es precisamente el uso de letreros sobre los animales en los pavimentos de Torre Palma, Dueñas, Carranque o de Barcelona, aquí con carreras de cuadrigas en el circo, fechado por K. M. D. Dunbabin en el siglo IV avanzado, al igual que el mosaico de los aurigas de Mérida. Letreros llevan también Eros auriga y sus caballos en el mosaico de Dougga, de la segunda mitad del siglo IV. Estos mosaicos son muy importantes para establecer relaciones entre los mosaicos y las pinturas, ya que el mismo tema de las carreras de carros se repite en una pintura de Mérida del siglo IV.

Escenas de caza

La caza desempeñó un papel importante entre las clases altas de la sociedad griega y romana, en donde no tenía ningún valor económico, sino que sólo servía para mantener en forma el cuerpo y el espíritu. Desde época antigua las escenas de caza fueron tema preferido de escultores y musivarios. Baste recordar en Grecia el llama-

do sarcófago de Alejandro, hallado en Sidón, obra fechada entre los años 325-311 a.C., cuyas escenas y figuras se encuentran en la frontera entre el arte clásico y el arte helenístico, y así junto al semblante idealizado de algunas figuras y el pathos intenso de otras, contrasta el individualismo y el historicismo helenístico. En Pella han aparecido dos mosaicos de guijarros, uno fechado en los años 330-300 a.C. con la caza del león, y el segundo, de la misma fecha, con la caza del ciervo, obra de Gnosis. Ambas piezas hunden sus raíces en la tradición clásica. El estilo del primer mosaico contrasta con el del segundo en la maravillosa sutileza en los matices de los guijarros que dan a las figuras solidez y volumen. Los elementos técnicos proporcionan una intensidad dramática.

En el arte romano, diferentes escenas de caza adornan los tondos adrianeos conservados en el Arco de Constantino del año 315. Adriano fue un emperador muy aficionado a la caza, lo que era considerado como un rasgo típico de su carácter hispano. La caza tuvo también un sentido funerario, bien patente en los sarcófagos tanto griegos como romanos. I. Lavin ha estudiado el significado de las escenas de caza en los mosaicos romanos, llegando a la conclusión de que eran un símbolo del estatus social de los grandes latifundistas, que pasaban el tiempo entregados a la caza, a las comidas, a la lectura de los clásicos, al juego, etc. Los mosaicos africanos decorados con escenas de caza son numerosos. Todos se caracterizan por un fuerte realismo en la composición, lo que denota una aguda observación, así como por el gran movimiento de los grupos, que son muy diferentes, y por la gran riqueza y variedad de las escenas, ya que entran muchas en un mismo mosaico.

A partir de la época de los Antoninos abundan las escenas de caza, de circo y anfiteatro y de palestra. Las composiciones derivan, como en tantas otras ocasiones, de prototipos helenísticos, según se ha indicado ya, dependiendo, como ha señalado K. M. D. Dunbabin, de los métodos de composición tradicional. El tema de la caza aparece en los mosaicos africanos durante la época de los Severos. Fuera de África, las obras cumbres de la musivaria con este tema son las cacerías de las villas de Piazza Armerina, fechada entre los años 310 y 330, y de Tellaro, ambas en Sicilia, que siguen el estilo de los mosaicos del África Proconsular. Diferentes ciudades de esta provincia han dado excelentes pavimentos decorados con escenas de caza, como los de Cartago-Dermech, de comienzos del siglo IV, de estilo muy realista y exótico, con cacerías de leones y jabalíes, la lucha de un elefante contra una gigantesca serpiente, el transporte de un jabalí capturado que va colgado de un palo que llevan dos cazadores y el embarque de las fieras en un navío. Un mosaico de Hippo Regio, Casa de Isguntus, fechado entre los años 280-330, es importante porque en él se representan cacerías de antílopes y felinos, leones y leopardos, para el anfiteatro, llevadas a cabo por hombres armados. Este mosaico es importante por sus relaciones con algún mosaico hispano. En Centcelles (Tarragona), en un mausoleo que se ha supuesto es la tumba del hijo de Constantino, hay un mosaico parietal con cacería de ciervos contra una red, tipo de cacería muy representada en mosaicos africanos, como en los de Útica, Casa de la Caza, datado en la segunda mitad del siglo IV, y de Cartago, con cacería de jabalí contra una red, fechado entre los años 210-230. Cacerías de ciervos contra redes se repiten en los sarcófagos de Postdam-Sanssoui, en torno al año 320; de Artes, hacia 330, y de Roma, Palacio de los Conservadores, de 370-380. En el mosaico de Centcelles, las redes se transportan, bien a hombros de personas, como en el citado de Útica, o bien de caballerías, al igual que en un pavimento de Cartago fechado entre los años 390-410. La cacería de

Centcelles es una de las escenas de género de más alta calidad artística, patente sobre todo en las figuras, por el sentido de movimiento de la composición y por el realismo de animales y cazadores. Seguramente es obra de musivarios africanos, quizá de uno o varios artistas de primera fila, de un gusto exquisito y con un dominio asombroso de la técnica y de la composición. Carece de paralelos dentro de Hispania. Otros mosaicos hispanos que podrían ser obras de artistas africanos son el Thyasos marino de Dueñas, que según K. M. D. Dunbabin acusa un fuerte influjo africano, y la cacería del jabalí de El Hinojal (Badajoz), tema muy del gusto de los musivarios africanos. Piensa K. M. D. Dunbabin que después de la invasión de francos y alemanes en época del emperador Galieno (264-268), repetida en tiempos de Aureliano (270-275), pudieron llegar a la Península Ibérica musivarios africanos en busca de trabajo, como se sabe de un escultor de Cartago que trabajó en Tarragona y de un orfebre oriental que hacía joyas en Illici en los años de la invasión bárbara de 409-412. J. Lancha ha catalogado los nombres de los musivarios hispanos y entre los doce recogidos tan sólo hay uno africano, lo cual demostraría que lo que llegaban eran cartones o *copy-books*. Un mosaico de Henchir Toungar, del segundo cuarto del siglo III, confirma el uso de estos cartones, cuyos grupos se copiaban libremente. En este mosaico, unos perros acosan a un jabalí, tema que se repite en los mosaicos de Centcelles y de Pedrosa de la Vega. En un pavimento de El Djem, fechado en 240-260, cazadores a caballo persiguen a una liebre ayudados por galgos, cacería que se documenta en un mosaico malagueño con Bellerofonte y la Quimera. La actitud del jinete de Thysdrus, con el brazo derecho levantado en señal de triunfo, es importante porque indica cómo se copiaban los grupos de los *copy-books*. Esta actitud se repite en mosaicos del África Proconsular en los pavimentos de Hippo Regio, Casa de Isguntus; de Orleansville, de mitad del siglo IV; de Cherchel, la antigua Caesarea, de la misma fecha, y en el citado de Cartago, etc. En Hispania la encontramos en los mosaicos de Dulcitius de la villa de El Ramalete (Navarra) y en una pintura de Mérida, que es un paralelo próximo al mosaico de Dulcitius, tanto en la postura del cazador como en la del ciervo, confirmando una vez más las relaciones entre pintura y mosaico.

Escenas campestres

El amor al campo es uno de los grandes legados de la Antigüedad. En el Bajo Imperio, los grandes latifundistas solían residir en sus fincas, y esto queda reflejado en los mosaicos del África Proconsular, en donde se representan frecuentemente escenas campestres y también las casas de los dueños de los latifundios. La obra cumbre de todos estos mosaicos es el pavimento de Cherchel con las faenas agrícolas, fechado entre los años 200-210. Otros mosaicos, como los de Tabarka, de finales del siglo IV o comienzos del siguiente, son de un arte ingenuo y casi naif. Por el contrario, el pavimento de Oudna, Casa de los Laberii, con escenas agrícolas, de la misma fecha, es de una sencilla elegancia, lejos de las escenas de otros pavimentos, como el del Dominus Iulius de Cartago, de 380-400, en donde aparecen alineadas en tres niveles. Estas composiciones son desconocidas en los mosaicos hispanos, alguno de los cuales representa, sin embargo, villas de tipo africano, pues hay palmeras o zancudas, como el de Arróniz, en Navarra. Solamente en Centcelles aparece una villa decorando un pavimento y también una pintura.

Pugilistas

Dada la afición de los romanos al anfiteatro, escenas de los combates que en ellos se celebraban no son raras en los mosaicos. Baste recordar los varios pavimentos con atletas vencedores de las Termas de Caracalla, hoy en el Museo Laterano de Roma, donde el musivario ha expresado de forma magnífica la brutalidad de la profesión en los gestos de los rostros y en el modelado del cuerpo. Semejantes características se observan bien en el mosaico de los boxeadores de Thuburbo Maius, fechado en el siglo IV.

Escenas mitológicas

Las escenas sacadas de la mitología fueron una buena fuente de inspiración para los musivarios. En el siglo II, los temas tratados eran pocos en número y se repiten en los relieves de los sarcófagos, como ha demostrado K. M. D. Dunbabin, pues no cabe duda de que, además de la relación entre pintura y mosaico, también existía una conexión con la escultura. Así, el tema de la cacería de ciervos con redes, de Centceles, se repite en sarcófagos, según ha demostrado H. Schlunk. Tanto K. M. D. Dunbabin como A. Blanco, al estudiar los temas representados en mosaicos, buscan paralelos con el mismo tema frecuentemente en las escenas de los sarcófagos, lo que probaría una cierta unidad artística entre pintura, mosaico y escultura. Durante los siglos III y IV las composiciones mitológicas disminuyeron un tanto, aunque continuaron aún estando de moda,

En la mitad del siglo II se fecha el mosaico de Bulla Regia con el tema de Perseo y Andrómeda. Esta escena, al igual que las del Rapto de Ganymedes, de Hadrumetum y Thysdrus, derivan de representaciones en pintura o en escultura o en otras artes, reproduciendo los modelos más o menos exactamente. En escenas mitológicas es muy frecuente el uso de emblemata, como el de Oudna, Casa de los Laberii, con Selene y Endymion, datado a fines del siglo III o comienzos del siguiente. En el mosaico de la coronación de Venus-Ariadna, de Cartago, de la primera mitad del siglo IV, la diosa se corona a sí misma. Venus aparece sentada en un trono colocado en un tabernáculo sobre una isla. Dos barcas llenas de músicos y de danzantes y unos pocos peces rodean a la diosa. En esta escena, al igual que en la máscara de Océano, se observa la transformación de un motivo decorativo en una figura divina con carácter mágico. K. M. D. Dunbabin admite que a veces ciertas representaciones pueden tener un cierto carácter mágico, bien patente en algunos mosaicos africanos, como en uno de Mokenine, decorado con el ojo mágico rodeado de dos serpientes y de un falo pisciforme, o los pavimentos de Antioquía con el jorobado o con el ojo mágico acompañado de diferentes seres también mágicos, como el cuervo que le picotea, el escorpión, el ciempiés, la serpiente, el tridente, la espada clavada en el ojo y dos perros, o con el jorobado tocando la doble flauta. A. Blanco defiende el carácter decorativo de las escenas de los mosaicos.

El frigidarium de las Termas de los Laberii en Oudna iba decorado con un pavimento de Orfeo entre las fieras, tema muy frecuente en mosaicos del Bajo Imperio. Baste recordar que sólo en Britania el tema se repite en doce mosaicos del siglo IV,

estudiados por D. J. Smith, mientras que en Hispania aparece en cinco pavimentos. A. Blanco, al estudiar el mosaico de Orfeo del Museo de Zaragoza, excepcional pieza de la musivaria hispana de época de Teodosio, indica que su estudio comparativo revela un movido comercio de cartones. El mosaico africano es un poco más pobre en la ejecución de la composición y de las figuras que su congénere del Museo de Zaragoza. Ambas figuras de Orfeo siguen el canon de la majestad sedente propio del siglo IV. Orfeo está colocado en posición frontal, con la pierna derecha peraltada sobre la izquierda; las rayas de colores de la túnica son típicas del siglo IV, los animales aparecen un tanto acartonados y la representación del paisaje es algo pobre.

Escenas de banquete

La técnica de los mosaicos africanos es muy variada, como lo indica el pavimento de Dougga, de mitad del siglo III, con dos esclavos escanciando vino de dos ánforas que llevan sus correspondientes marcas y dos jóvenes con cesto y jarro. Las escenas de la vida son una cantera inagotable de inspiración para los mosaístas, según hemos visto ya en las escenas campestres, de caza, de anfiteatro, etc. La preparación del banquete se representa en un mosaico de Cartago, datado a finales del siglo II o comienzos del siguiente, que es un paralelo temático para el mosaico de Dougga; o el mismo banquete, como en otro pavimento, también de Cartago, fechado en la primera mitad del siglo IV. Estas escenas son desconocidas en la musivaria hispana.

Aquiles y Quirón

El Museo del Bardo guarda entre sus ricas colecciones un mosaico decorado con el tema de Aquiles y Quirón, que ha sido bien estudiado por M. Yacoub. La escena representa al centauro enseñando a Aquiles las artes de la caza en presencia de la Quimera; el cuadro se completa con un ciervo corriendo que vuelve la cabeza hacia los protagonistas; detrás de él cuelgan unas sandalias. El arte de las figuras de este mosaico indica un corte radical con los cánones clásicos, bien patente en la realización de las cabezas de Quirón, muy desproporcionada por su tamaño, y de la Quimera; la cabeza de Aquiles, redonda, es totalmente infantil. Todo el fondo del mosaico aparece cubierto para evitar el *horror vacui*. Las figuras son de ejecución mediocre, apreciándose además algunos errores de composición. El cuadro carece de la ilusión de profundidad, ya que los personajes están dispuestos en registros superpuestos. El mosaísta ha copiado modelos que no pertenecen a la misma época y los ha colocado muy juntos unos de otros. Las teselas son de gran tamaño y los colores empleados se reducen a cinco: negro, blanco, rojo ladrillo, verde oliva y ocre amarillo. Las sandalias están representadas en varios mosaicos africanos, como en uno de Thuburbo Maius, y aparecen también en mosaicos hispanos de Balazote (Albacete) y Cártama (Málaga); en Cerdeña, Sorso, y en Jordania, sala de Hipólito.

La leyenda de Aquiles gozó de una gran aceptación en el Bajo Imperio. Baste recordar el mosaico de Tetis y Aquiles del Museo de Antalya, que representa el momento en que Tetis introduce a su hijo en las aguas de la laguna Estigia para hacerle inmortal. Este tema se repite en un pavimento de Cartago, fechado entre los años 300-320. El arte de aquél es tan bárbaro como el de Bèja, con Aquiles y Quirón.

Escenas de la vida de Aquiles se representan en un mármol de Egipto del siglo IV, en un plato de Tesalónica (?), datado en la mitad del siglo IV, en un fragmento de plato de procedencia desconocida y en una cerámica con relieves, de los años 400-430, procedente del norte de África. El famoso mosaico de la Casa de Teseo, en Nea Paphos (Chipre), obra del siglo V de arte ya deficiente, representa el baño de Aquiles inmediato a su nacimiento. La leyenda de Aquiles y Quirón, tema estudiado por P. Amandry, se repite en quince mosaicos, de los que cuatro son de procedencia hispana (Mérida, Ucero, Málaga y Torre de Bell-Lloch). La fecha de todos estos mosaicos se extiende de los siglos III al VI. El estilo tosco del pavimento del Museo del Bardo es el mismo con el que han sido confeccionados diferentes mosaicos africanos datados entre los siglos IV y VI, como un mosaico de Cartago con representación de un jinete junto a una villa. El sombreado de las figuras de Aquiles y Quirón en el mosaico de Bĕja recuerda prototipos de finales del siglo III o comienzos del siguiente. La ausencia de la sombra en la Quimera y en el ciervo es una característica que se generaliza en los mosaicos africanos a finales del siglo IV. Estos datos son importantes para conocer la forma de trabajar los musivarios, que en un mismo pavimento mezclaban figuras de diferentes estilos y épocas. En este pavimento se alude a dos mitos griegos diferentes, no pudiéndose descartar una cristianización de los mismos ni tampoco un cierto valor profiláctico en la representación de las sandalias.

El mosaico de Bĕja es un ejemplo típico de la descomposición que sufren las formas artísticas clásicas al final de la Antigüedad en las zonas periféricas del Imperio Romano, tema señalado por R. Bianchi-Bandinelli y estudiado por A. Carandini y por J. M. Blázquez. Pertenece a la misma corriente artística que los pavimentos de Rudston, Yorkshire, con Venus en Britania; de Aquiles en Skyros y la disputa de Marsias de Santisteban del Puerto (Jaén) y Estada (Zaragoza), con el triunfo atlético o de Dionisos y Ariadna de Mérida, en Hispania, o los del sacrificio de Isaac en la sinagoga de Beta Alpha, o del carro solar en esta misma sinagoga palestina; de Gafsa, con escenas de circo, en Túnez.

Esta rápida ojeada sobre los mosaicos africanos pone de manifiesto bien claramente el alto nivel artístico logrado por los artistas del África Proconsular, así como la evolución de su arte y su proyección en Sicilia e Hispania.

Bibliografía

AA.VV., «Mosaïque romaine. L'Âge d'or de l'école d'Afrique», *Dossiers d'Archéologie*, 31, 1978.

Blanco, A., *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid, 1952.

Blázquez, J. M. *et al.*, *Corpus de mosaicos romanos de España*, III-IX, Madrid, 1981-1989.

— «Transformaciones sociales. Descomposición de las formas artísticas de la Antigüedad clásica», *Fragmentos*, 10, 1987.

Dunbabin, K. M. D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978.

CAPÍTULO XXIV

Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del norte de África

Hispania ha dado muy pocos mosaicos que tienen a Aion como protagonista, al contrario del norte de África, en donde Aion aparece en pavimentos de Haïdra, como un joven desnudo dentro del zodiaco; de *Hippo Regitis* (Casa del Triunfo de Anfitrite), con cornucopia, semidesnudo y sosteniendo el zodiaco; de Cartago (Casa de los Caballos), desnudo y dentro del zodiaco; de Dougga (Casa de las Estaciones), vestido y con cornucopia; de El Djem, en forma de busto acompañado de los bustos del Sol y la Luna y de las Estaciones. Esta figura se identifica con *Annus, Frugifer* o *Genius Saeculi*, el equivalente del Aion griego. En todos estos mosaicos, el énfasis se pone en el tema de la fertilidad anual[1].

En *Hispania*, la representación de Aion parece estar conectada con otras divinidades cósmicas. Con la rueda del zodiaco, como en algunos mosaicos de Italia y del norte de África, Aion se representó en el mosaico cosmogónico de *Augusta Emerita*, del final de los Antoninos, pavimento que se ha interpretado como mitraico, y por tanto iría asociado a Mitra[2]. Precisamente en el mitreo de *Augusta Emerita* han aparecido dos esculturas de Aion fechadas en la segunda mitad del siglo II[3]. La situación del mitreo de Mérida, no lejos de donde apareció el mosaico, la misma estructura del complejo arquitectónico del que forma parte el citado pavimento, y la escena de carácter mitraico en él representada, avalarían esta conexión.

La inscripción *Aet(ernitas)* debajo de una figura de joven desnudo, del que sólo queda parte del torso y de la cara, así como las alas en su cabellera, la presencia de las estaciones, *Aestas* y *Autumnus* colocadas a su izquierda, que según la reconstrucción hecha por M. L. Musso estarían preparadas para pasar por la rueda del zodiaco, iden-

[1] M. Le Glay, «Aion», en *LIMC*, I (1981), págs. 399 y ss., núms. 2-4, 11-16, Antioquía, Shahba-Philippopolis, El Djem, Ostia, Mérida, *Sentinum*, *Hippo Regius*, Haïdra, Cartago; D. Parrish, *Seasons Mosaics of Roman North Africa*, Roma, 1984.

[2] J. M. Blázquez, «Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita», *Aesp.A*, 59 (1986), páginas 89 y ss.; *id.*, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993, págs. 380 y ss., con toda la bibliografía anterior; D. Fernández-Galiano, «Observaciones sobre el mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos», *Anas*, 2/3 (1989-1990), págs. 173 y ss., con toda la bibliografía anterior; E. Alföldi-Rosenbaum, «Mérida Revisited: The Cosmological Mosaic in the Light of Discussions since 1979», *MM*, 34 (1993), págs. 254 y ss.

[3] A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leiden, EPRO, 1967, núms. 8 y 9.

tifican a esta figura con Aion[4]. Representaciones similares se encuentran en el mosaico ostiense procedente de la tumba 101 de la necrópolis de Isola Sacra, del siglo II d.C., con Aion sosteniendo la rueda por donde pasan las Estaciones y *Tellus* sentada en la parte superior[5]; y sobre todo en el emblema libio procedente de la villa romana de Silin, de comienzos del siglo III, en el que Aion va tocado igualmente con alas y sostiene la rueda del zodiaco por donde pasan las estaciones acompañadas de los *karpoi;* a la izquierda de Aion se encuentra una figura sentada, representación de *Tellus,* y en la parte superior la cuadriga de *Helios* precedida de *Phosphoros*[6]. Toda una representación cósmica muy próxima a la escena de Mérida.

Otros mosaicos en donde Aion está representado sosteniendo la rueda del zodiaco son los de Arles, de fines del siglo II-III, *Hippo Regius* y *Sentinum,* datados en la segunda mitad del siglo III. Los pavimentos de Arles, conservados en el Museo de la ciudad, muestran a Aion sentado en un trono, sosteniendo el zodiaco en la mano derecha y el cetro en la izquierda. Ambos se combinan con las figuras de las estaciones, y en el más temprano el emblema de Aion preside una composición integrada por escenas marinas y dionisiacas[7].

En el pavimento argelino de la antigua ciudad de Hipona, Aion aparece en el círculo central del pavimento como un joven semidesnudo, sosteniendo con la mano derecha la rueda del zodiaco y con la izquierda el cuerno de la abundancia. Le rodean plantas estacionales, ramas de olivo, granadas, espigas y pámpanos. El resto del pavimento está decorado con figuras de músicas y danzarinas, cuyas cabezas se adornan con hojas y frutos aludiendo a las ideas de abundancia y prosperidad[8].

En el emblema de *Sentinum,* procedente de un *mitreum* y conservado en la Glyptoteca de Múnich, se ha representado a Aion como un joven desnudo con alas sobre la cabeza, sosteniendo la rueda del zodiaco. En la parte inferior del pavimento aparece *Tellus,* adornada con follaje y serpiente al cuello, acompañada por cuatro *karpoi* con tocados florales que aluden a las estaciones[9].

L. Foucher opina que tanto el mosaico de *Sentinum,* como la pátera de plata procedente de Parabiago, del siglo IV, conservada en el Museo Arqueológico de Milán, se integran en un contexto ideológico más complejo en relación con Mitra y *Cybele*[10]. Por su parte, D. Levi ha llamado la atención sobre el hecho de que en los mosaicos de *Sentinum* y de *Hippo Regius* la mano del dios se encuentra sobre el signo del Toro, aludiendo a su relación con Mitra[11]. Es la misma relación que parece poder alegarse en el mosaico de Mérida y que confirmaría la conexión que en *Hispania* tiene

---

[4] L. Musso, «Eikon tou kosmou a Mérida: ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo», *RINASA,* VI/VII (1983-1984), págs. 151 y ss.

[5] G. Calza, *La necropoli del porto di Roma nell'Isola Sacra. Roma,* 1940, págs. 183-185; G. Becatti, *Mosaici e pavimenti marmorei. Scavi di Ostia IV,* Roma, 1961, tav. LXXXII.

[6] O. Al Mahjub, «I mosaici della villa romana di Silin», CIMA, III, Ravena, 1983, págs. 299 y ss.; *id.,* «I Mosaici della Villa Romana di Silim», *Libya Antiqua,* XV-XVI, 1978-1979 (1987), págs. 69 y ss.

[7] F. Gury, «Aion juvénile et l'anneau zodiacal», MEFR, 96 (1984), págs. 7-28; *Catalogue du Musée de l'Arles Antique,* Arles, 1996, págs. 107-109.

[8] E. Marec, *Hippone la Royale, antique Hippo Regius,* Argel, 1954, págs. 45-47.

[9] «Aion», en *LIMC,* I, pág. 402.

[10] L. Foucher, «Annus et Aion», en *Aion. Le Temps chez les Romains,* Caesarodunum-X bis, París, 1976, págs. 197 y ss.

[11] D. Levi, «Aion», *Hesperia,* 13 (1944), págs. 269 y ss.

Aion con otras divinidades cósmicas[12], relación nada extraña si se tiene en cuenta que Mitra es un *deus aeternus* como Aion[13].

A. Alföldi, que ha estudiado bien el mosaico cosmogónico de Mérida[14], indica que el musivario cometió muchas equivocaciones al hacer el mosaico y que añadió figuras simbólicas de su propia cosecha, cosa que no creemos probable, pues, dado su carácter mitraico, el pavimento representaría una cosmogonía mitraica: cielo, tierra y aire.

Las figuras se reconocen fácilmente por los letreros que las acompañan. En la parte superior se representa el poder del cielo y los cuatro vientos cardinales. El Caos se encuentra en compañía de Cosmos y de la era de oro simbolizada por *Caelum* y *Saeculum*. El musivario cometió una falta, pues debió escribir *Caelus* y no *Caelum*. La figura que sostiene el trono, según A. Alföldi y en contra de la opinión de A. Blanco, debe ser *Aether*, pues no es femenina sino un joven con cabellos y miembros fuertes[15]. *Caelum* y *Saeculum* son dos aspectos unidos a la idea de Aion, de lo que el autor da diferentes ejemplos, como el testimonio del poeta alejandrino y cortesano, de época de Symmaco, Claudio Claudiano, que conoció muy bien la teología de Aion. Su poesía, que celebra la llegada de la Edad de Oro, fue compuesta con motivo de la subida al poder del nuevo cónsul. El poeta llama *Aevum* a Aion para diferenciarlo de *saecula*, aunque *Saeculum* es el mismo dios del mundo[16].

En *Aet(ernitas)* reconoce A. Alföldi a Aion, joven que lleva el zodiaco junto a las personificaciones de las cuatro estaciones que simbolizan la vuelta a la Edad de Oro. Este motivo traería buena suerte y estaría tomado de la teología de Aion en el arte, como el Aion del mosaico de *Sentinum*. Las figuras simbólicas de las estaciones son de origen alejandrino y constituyen uno más de los motivos que apuntan hacia Alejandría como lugar de origen del cartón. La representación de *Natura*, que también aparece en el mosaico cosmogónico de Mérida, es de carácter místico y se asocia frecuentemente a Aion[17].

Como puntualiza A. Alföldi al estudiar el monumento de *Aphrodisias*, Aion ve el futuro, conoce los secretos astrales, los movimientos de las estrellas y la duración de la vida de los hombres. Pero aquí no es el dios helénico, sino el de procedencia asiática, Bel-Cronos. Cronos-Saturno es el soberano de la Edad de Oro y tiene influencias mesopotámicas. Recuerda A. Alföldi que Aion es el centro de las fiestas reales de tiempos de los Diádocos en Alejandría. Según este autor, el artesano que realizó el mosaico de Mérida no alude al marco de las fiestas del poder real conmemorativas de las victorias, con simbolismo cósmico, de Demetrio Poliorcetes, de Ptolomeo Filadelfo y de Antioco Epifanes, cuyas fiestas estarían en función del poder cósmico, sino que debió contar con un libro helenístico, ya que es una representación de la

---

[12] Otro mosaico mitraico hispano podría ser el de la cuadriga de Córdoba, de la primera mitad del siglo III, conducida por un personaje que no lleva rayos y por consiguiente no puede identificarse con Helios, cfr. J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CME, III, Madrid, 1981, págs. 38 y ss.; J. M. Blázquez *et al.*, «La mitología en los mosaicos romanos», *AespA*, 59 (1986), pág. 128; así como el del Auriga de Conimbriga, con similar iconografía sobre un fondo celeste, cfr. G. López Monteagudo, «El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga», *Espacio, Tiempo y Forma*, II/3 (1990), págs. 211 y ss.

[13] L. A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden, EPRO, 1968, págs. 348 y ss.

[14] A. Alföldi, *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz, MB, 6, 1979.

[15] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, CMRE, I, 1978, págs. 35 y ss.

[16] G. López Monteagudo, «*Saeculum*», en *LIMC*, VIII (1997), págs. 1071-1073.

[17] G. López Monteagudo, «Natura», en *LIMC*, VIII (1997), págs. 868-869.

imagen del mundo científico racional en combinación con la utopía de la renovación cíclica del mundo y de la Edad de Oro. Para Alföldi, el mosaico emeritense es una copia de una pintura helenística de la Alejandría ptolemaica, que evoca la Edad de Oro de paz y prosperidad bajo la guía de los poderes cósmicos. Según este autor, las fuentes literarias testifican un culto a Aion *Plutonios* en Alejadría en época de los Ptolomeos, seguramente conectado a los dioses eleusinos.

Según K. M. D. Dunbabin, el mosaico emeritense pertenece a la tradición pictórica, con cantidad de figuras colocadas dentro de un espacio coherente, aproximándose a los mosaicos del Oriente, de los siglos II y III d.C., que también reflejan modelos pictóricos, aunque ninguna de las escenas ofrece tanta complejidad. La autora sugiere que se trata de la obra de un artista de Siria, en donde hay una amplia serie de mosaicos-pinturas durante estos siglos, pero realizada en *Hispania*, como parece deducirse del empleo de teselas de materiales locales. Sobre el contenido de la escena figurada en el llamado mosaico cosmológico, Dunbabin duda de su carácter mitraico por no haber ninguna alusión directa en el mosaico, y prefiere encuadrarlo en un amplio mundo religioso y filosófico[18].

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva un emblema polícromo de finales del siglo II, procedente de Aranjuez, con la representación del busto de un joven adornado con una corona de frutos y hojas[19] como en los mosaicos de El Djem y Volubilis, de época severiana, y de Dougga, de la primera mitad del siglo IV[20]. Cuatro mechones de cabellos caen sobre el hombro derecho desnudo, mientras que una cornucopia llena de frutos y en la que se enrosca una serpiente se apoya en el izquierdo, que va cubierto. Todos estos atributos, propios de Aion y de *Annus*, indican su verdadero carácter en relación con la fertilidad. Otras representaciones musivas en las que el joven, figurado en forma de busto o desnudo de cuerpo entero, lleva cornucopia repleta de frutos, son las de El Djem, de final de los Antoninos; de Haïdra, de final del siglo III o de comienzos del siguiente[21]; y los mosaicos datados ya en la primera mitad del siglo IV procedentes de Cartago e *Hippo Regius*. Según D. Parrish, la presencia de frutos y de follaje en las representaciones africanas de Aion, como símbolos de felicidad y prosperidad, refleja el culto local africano de *Saeculum Frugiferum*, divinidad protectora de la ciudad de *Hadrumetum*[22].

Más problemática resulta la identificación con Aion del busto representado en un mosaico polícromo procedente de la Casa de los Pájaros, en Itálica, datado en la segunda mitad del siglo II. Identificado desde antiguo con un busto de Baco, J. M. Luzón lo describe en un trabajo del año 1972 como «una magnífica cabeza femenina, ligeramente vuelta hacia la derecha. Es una mujer de larga y abundante cabellera adornada con espigas de trigo, flores y varias clases de frutos, en una rica policromía... Un mechón de pelo le cae sobre el hombro derecho... El hombro izquierdo aparece cubierto por un manto que le cae casi vertical... Al cuello lleva enrollada

[18] K. M. D. Dunbabin, *Mosaics on the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, 1999, páginas 147-150.

[19] J. M. Blázquez *et al.*, *Mosaicos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, CMRE, IX, 1989, págs. 32 y ss.

[20] D. Parrish, «Annus», en *LIMC*, I (1981), págs. 799-800.

[21] D. Parrish, «The Mosaic of Aiôn and the Seasons from Haïdra (Tunisia): An Interpretation of Its Meaning and Importance», *AntTard*, 3 (1995), págs. 167 y ss.

[22] D. Parrish, *op. cit.* (1984), págs. 46 y ss.

la serpiente que, sin duda, constituye un atributo de su divinidad»[23]. El autor encuentra los paralelos para su identificación con *Tellus* en el mosaico de *Gé* de Antioquía y en la representación de *Tellus* en los pavimentos itálicos de Vía Prenestina y de *Sentinum*. En todos ellos, los atributos de la diosa Tierra son los frutos y flores, símbolos de la fertilidad, y la presencia de la serpiente que evoca la idea de resurrección e inmortalidad. En un trabajo reciente, D. Fernández-Galiano se inclina por una identificación con el Genio del Año, figurado como un joven en forma de busto con símbolos de fertilidad, renovación y abundancia, similar a las representaciones de Aranjuez, El Djem, Dougga y Museo Nazionale Romano[24].

Aion es una divinidad que expresa las ideas abstractas de eternidad, felicidad y prosperidad, frente al tiempo relativo personificado en *Chronos*[25]. Es el dios cósmico y eterno del universo y, por este motivo, se le representa sosteniendo la rueda del zodiaco y acompañado de las estaciones y de símbolos de abundancia y prosperidad, como son la cornucopia y los frutos. Otras divinidades solares son *Dionysos,* Apolo, *Helios, Annus, Caelus, Phanes* y Mitra, cuyas representaciones van acompañadas igualmente de atributos y símbolos alusivos a su carácter. Por ello no es de extrañar que, a veces, haya una asimilación entre estas divinidades, como ocurre frecuentemente entre Aion y *Dionysos* en el norte de África[26], o entre Aion y Mitra, como parece ser que ocurre en *Hispania.*

Por otra parte, es difícil diferenciar con precisión las representaciones de conceptos abstractos relativos al tiempo, como son Aion, *Annus, Aeternitas, Saeculum,* etc. Según D. Parrish, el nombre de *Annus* se aplicaría a Aion cuando este último aparece en una representación central rodeado de los meses y las estaciones, que simbolizan el recorrido del año, mientras que la presencia de frutos alude al papel del dios como garante de la fertilidad anual[27]. Para D. Fernández-Galiano, existe una mayor pureza conceptual en las representaciones de Aion joven más vinculadas al helenismo, como son los mosaicos de Mérida, *Sentinum* y *Philippopolis* y el *lanx* de Parabiago, en donde Aion carece de atributos frugíferos, aunque sí los lleven las figuras, *Tellus* y las estaciones, que le acompañan.

Como Genio del Año podrían interpretarse aquellas representaciones en donde el dios aparece como un joven desnudo con el círculo zodiacal y los símbolos de abundancia y de fertilidad, tal como se ve en los mosaicos norteafricanos de Cartago, Haïdra e *Hippo Regius,* y también representaciones del Genio del Año serían las figuras en forma de busto, acompañadas de símbolos de fertilidad y renovación, como ocurre con los citados mosaicos de El Djem, Dougga, Museo Nazionale Romano, Aranjuez e Itálica[28].

---

[23] J. M. Luzón, «Mosaico de Tellus en Itálica», *Habis,* III (1972), págs. 291 y ss.

[24] D. Fernández-Galiano, «Representaciones del Genio del Año en mosaicos hispano-romanos», *Cuad. Prob. y Arq. Univ. Aut. Madrid,* 13-14 (1986-1987), págs. 175 y ss.

[25] G. Zuntz, *Aion, Gott der Römerreichs,* Heidelberg, 1989.

[26] Esta asimilación parece que puede comprobarse asimismo en el mosaico de Arles, fechado a fines del siglo II d.C., en el que Aion, rodeado de las Estaciones y de dos parejas marinas, va asociado a una escena dionisiaca (cfr. *Catalogue du Musée d'Arles Antique,* Arles, 1996, págs. 107-109), y en el de Nea Paphos, ya del siglo IV, en el que Aion preside un conjunto de escenas de carácter marino y dionisiaco (cfr. W. A. Daszewski, *Dionysos der Erlösser,* Mainz, 1985; W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Guide des mosaïques de Paphos,* Nicosia, 1989, págs. 63-71).

[27] D. Parrish, «Annus», en *LIMC,* I (1981), págs. 799 y ss.

[28] D. Fernández-Galiano, *op. cit.* (1986-1987), pág. 182.

K. M. D. Dunbabin identifica las figuras representadas en los mosaicos africanos de Haïdra, *Hippo Regius*, Cartago y Dougga con *Annus, Frugifer* o *Genius Saeculi*, equivalentes del Aion griego[29]. El énfasis de todas estas representaciones está puesto en los frutos que proporciona el dios y que aseguran la prosperidad del curso del año. Pero, según esta autora, Aion tiene otras acepciones, como se comprueba en los siguientes documentos.

En el citado *lanx* de Parabiago, Aion va asociado al triunfo de *Cybeles* y de *Attis* en compañía de la mayoría de los dioses cósmicos: *Helios, Selene, Phosphorus, Hesperus, Atlas, Tellus, Horai, Okeanos, Thetis* y las Ninfas.

Aion aparece, identificado por su nombre, en un mosaico de Shahba-Philippopolis de mediados del siglo III, junto a un gran número de figuras alegóricas, identificadas también por su nombre en griego, que ilustran el ciclo de la vida del hombre y de la tierra, con referencia a la eternidad. La escena es una alegoría del ciclo renovado de la vida y de la naturaleza. A la izquierda y en primera fila se halla Aion sosteniendo la rueda del tiempo eterno en su mano derecha y dirigiendo su mirada hacia el grupo central del cuadro compuesto por *Gé* y los *karpoi*. En un segundo plano, las figuras de Georgia (la Agricultura), Triptolemo conduciendo su buey, los Drosoi como alegoría del rocío fértil sobre los campos, los vientos y las cuatro *Tropai* (las estaciones) situadas justo detrás de Aion, aluden a las fuerzas naturales y a la riqueza agrícola. El resto de las figuras (Prometeo y ninfa, *Hermes* y *Psyche, anima)* se refieren al destino del hombre que, a través de la continuidad de las generaciones, participa asimismo en el orden eterno del mundo y en la prosperidad renovada de la tierra por toda la eternidad[30].

Aion, sosteniendo la rueda del zodiaco en su mano derecha, aparece identificado también por su nombre en el mosaico de la Casa de Aion en Antioquía, de mediados del siglo III, acompañado por tres personajes sentados en una mesa delante de un *thimiaterion*. Las inscripciones en griego sobre sus cabezas y debajo de la mesa indican que se trata de los *chronoi:* pasado, presente y futuro[31].

En el mosaico de Silin está clara la relación de Aion con *Helios*, que aparece montado en su cuadriga en la parte superior del cuadro, como ocurre en el mosaico de Mérida. Al fin y al cabo, *Helios* regula la elíptica solar, el movimiento de las estrellas y la rotación de las esferas celestes, como recita el oráculo de Apolo transmitido por Eusebio de Cesarea: «Helios... que distribuye las horas y las estaciones, los vientos y las tempestades, auriga de la aurora y de la noche estrellada, rey de los astros luminosos, fuego perenne» *(Praep. Evang.,* 3, 15, 3). En sus múltiples aspectos, el Sol genera el tiempo eterno, y en el neoplatonismo, *Helios,* señor y moderador del universo, es la expresión visible del supremo poder divino. El recorrido circular del sol, cíclicamente renovado, garantiza el perpetuo renacer del cosmos. Iconográficamente, los doce rayos solares aluden a las constelaciones zodiacales y por tanto a los doce meses del año. La relación del sol con las horas y con las estaciones frugíferas ya apare-

[29] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of the Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, 1978, págs. 158 y ss.

[30] La escena ha sido asociada por J. Charbonneaux con la propaganda imperial, sugiriendo este autor que la figura de Aion es el retrato del mismo emperador Filipo y toda la escena no sería más que la celebración del aniversario de Roma en 248 d.C., enfatizándose las ideas de eternidad y renovación [cfr. J. Charbonneaux, «Aiôn et Philippe l'Arabe», *MEFR,* 72 (1960), págs. 253-272].

[31] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton, 1947, págs. 195-198.

ce establecida en Platón *(Rep.,* 7, 516b), Arato *(Astron.,* 550-553) y Ovidio, siendo Aion en la Antigüedad Tardía un epíteto del Sol.

En Nea Paphos, el famoso pavimento de Aion que ha dado nombre a la casa y se fecha ya en el siglo IV, se halla presidido por la figura del dios que aparece en el panel central del Juicio de las Nereidas. Aion, identificado como el resto de las figuras por su nombre escrito en griego, domina la escena desde lo alto de su trono decidiendo el juicio. Se le ha representado como un personaje maduro de cabellos grises, que adorna su cabeza con nimbo y corona de hojas de oro; lleva el cetro en la mano izquierda y con la derecha señala a la ganadora del concurso. En la parte de arriba se ha representado a *Helios* y probablemente a *Selene,* aludiendo al tiempo eterno. Según W. A. Daszewski, el combate entre *Cassiopea* y las Nereidas simboliza de forma poética la lucha de la naturaleza salvaje, figurada por los mares y los océanos indomables, y el orden cósmico divino representado por *Cassiopea,* convertida en constelación después de su muerte[32].

El citado mosaico procedente de la tumba 101 de la necrópolis de Isola Sacra, con representación de Aion, tiene carácter funerario y relaciona el ciclo de la vida con la eternidad, probando la creencia del difunto en la inmortalidad del alma. El tema del transcurrir del tiempo se repite en pinturas de la misma necrópolis (tumbas 57 y 79), poniendo de manifiesto el sentido sepulcral y simbólico del lugar.

Los mosaicos de Shahba y Antioquía ilustran uno de los temas más debatidos en la escuela neoplatónica en época de Plotino, que son las relaciones entre el Tiempo absoluto (Aion) y el Tiempo relativo *(Chronos),* demostrando que en los medios cultivados de la segunda mitad del siglo III los participantes en los banquetes se entretenían hablando sobre estas cuestiones filosóficas.

Todo esto lleva a suponer que los mosaicos del Oriente tienen un sentido alegórico más complicado y profundo que en el norte de África o en Occidente, al hallarse conectado con las personificaciones del *Cosmos (Aurea Aetas),* en Shahba, o con el tiempo histórico personificado por los *Chronoi* (Pasado, Presente y Futuro), en Antioquía.

En cambio, la ecuación *Aion-Saeculum,* como personificación del tiempo frugífero *(Saeculum Frugiferum),* se documenta en los mosaicos de *Ostia* y de *Sentinum,* en los que el personaje que regula la rotación de la elipse zodiacal, en relación directa con *Tellus* y los *karpoi,* representa la renovación cíclica del año solar. La concepción del tiempo en el mundo antiguo estaba basada en una eterna renovación cíclica, en contraposición al sentido cristiano del tiempo marcado siempre por un principio y un final[33]. Iconográficamente, la figura de Aion-*Saeculum,* como alegoría del tiempo frugífero que perpetuamente se renueva, de pie o sentado, sosteniendo la rueda zodiacal por donde pasan las estaciones, se documenta en los mosaicos de *Ostia,* Silin y Mérida. El carácter de Aion como *Saeculum Frugiferum,* que al regular el paso de las estaciones, garantiza la prosperidad universal *(temporum felicitas),* le convierte en *Saeculum Aureum.* En la pátera de Parabiago, la elíptica solar se ha transformado en una elipse zodiacal. En ella se celebra la fiesta de *Attis* y Cibeles que tiene lugar en el equinoccio de primavera, coincidiendo con el renacer cíclico de la naturaleza.

[32] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *op. cit.* (1989), págs. 63-71.

[33] L. Musso, «Governare il tempo naturale. Provvetiere alla felicitas terrena. Presidere Fordine celeste», en *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana,* Roma, 2000, págs. 373-388.

Todos estos ejemplos probarían, según K. M. D. Dunbabin, que Aion no perdió su significado particular religioso o filosófico, ni se convirtió en un motivo estereotipado. Por el contrario, los mosaicos africanos corroboran que Aion no se asocia a cultos particulares como los de Mitras o *Cybeles*, sino que usan al dios para ilustrar conceptos filosóficos complejos y en particular para enfatizar el tema de la fertilidad anual[34].

[34] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.* (1978), pág. 160.

CAPÍTULO XXV

Estilos y talleres de mosaicos hispanos del Bajo Imperio

Hispania en el Bajo Imperio[1] en gran parte estuvo cubierta de *villae* decoradas con mosaicos[2]. Hispania no estaba aislada del resto del Imperio, aunque había perdido su importancia como centro más importante de exportación de minerales[3]. Mantenía aún la exportación del aceite bético[4] aunque no en las cantidades de los tres primeros siglos imperiales[5] y de las salazones[6]. En la Antigüedad Tardía se detectan varias influencias en los mosaicos hispanos. Se estudian en este trabajo las principales.

PAVIMENTOS CON INFLUJOS ORIENTALES

Durante toda la Tarda Antigüedad Hispania mantuvo relaciones con Oriente[7].

---

[1] Sobre la Antigüedad Tardía en Hispania: (1) J. M. Blázquez Martínez, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1978, págs. 485-618; (2) *id., Historia económica de la España Romana*, Madrid, 1978, páginas 242-320; (3) *id., Historia de España II.1 España Romana (218 a.C.-411 d.C.)*, Madrid, 1982, págs. 525-607; (4) *id., La Romanización*, Madrid, 1989, págs. 451-691; (5) *id., Aportaciones al estudio de la España Romana en el Bajo Imperio*, Madrid, 1980; (6) *id., España Romana*, Madrid, 1996, págs. 365-466; (7) *id., Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad*, Madrid, 2000, págs. 680-701; L. García Moreno, *Historia de España III.1. España visigoda. Las invasiones. La sociedad. La Iglesia*, Madrid, 1991, págs. 283-359; A. González Blanco, «Arte y poblamiento en el SE peninsular durante los últimos siglos de la civilización romana», en *In Memoriam Rafael Méndez Ortiz*, Murcia, 1988 (Antigüedad y Cristianismo, V).

[2] (1) J. M. Blázquez Martínez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1992; (2) *id., Los pueblos de España y el Mediterráneo en la Antigüedad. Estudios de Arqueología, Historia y Arte*, págs. 483-724.

[3] C. Domerge, *Catalogue des mines et fonderies antiques de la péninsule Ibérique I-II*, Madrid, 1987.

[4] Hispania exportó cantidades importantes de aceite a Roma en el siglo IV, bocas y cuellos de ánforas béticas se colocaron en la Basílica de Majencio.

[5] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit.*, núm. 1 (6), págs. 242-353; J. M. Blázquez Martínez, J. Remesal y E. Rodríguez, *Excavaciones arqueológicas en el Monte Testaccio (Roma)*, Madrid, 1994; J. M. Blázquez Martínez y J. Remesal (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) I y II*, Barcelona, 1999-2001.

[6] J. C. Edmerson, *Two Industries in Roman Lusitania. Mining and Garum Production*, Oxford, 1987; L. Lagostera, *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania Romana (I a.C.-VI d.C.)*, Barcelona, 2001.

[7] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 1 (5), págs. 287-204; *id.*, «Relaciones de España en la Tarda Antigüedad con África y el Oriente. Últimas aportaciones», en *Humana sapit. Etudes d'Antiquité Tardive offerts à Lellia Gracco Ruggini*, Tournhout, 2002, págs. 299-307; *id.*, «El comercio de cerámicas del Norte de África y del Oriente con Hispania en la Antigüedad Tardía», en J. M. Blázquez Martínez y J. Remesal (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma), III*, Barcelona, 2003, págs. 567-617.

D. Fernández-Galiano[8] hace años estudió las relaciones de varios pavimentos tardoantiguos de *Hispania* con los orientales. Del Este llegaban los prototipos.

Influjos orientales en la musivaria hispana en la Protohistoria

El influjo de la musivaria oriental sobre los pavimentos hispanos data de muchos siglos antes. El más antiguo mosaico de influjo oriental hallado en Occidente, fechado a finales del siglo VII a.C., ha aparecido en un santuario localizado en el poblado de Cástulo[9]. El mosaico en la parte conservada mide 5 m × 2,50 m. En origen debía medir 10 m × 5 m. El campo del mosaico está cubierto por una serie de cuadrados de unos 42 cm × 44 cm en tonos blanco y azul oscuro con orla de postas, realizadas en la misma alternancia de tonos. La cama del mosaico era una arcilla muy tamizada, procedente, seguramente, del río. El pavimento recubría el suelo de un santuario. En una fase más antigua se halló un taller de metalurgia, cuyo suelo estaba pavimentado con gruesos cantos de río. Este tipo de pavimentos se repite en habitaciones de poblados de la Alta Andalucía, como el Cerro de la Encina en Monachil (Granada), en un conjunto entre los años 1000 y 700 a.C. Pavimentos de cantos rodados unidos por barro se han descubierto en la Colina de los Quemados (Córdoba), en una fecha inmediatamente anterior a la llegada de los fenicios. Sobre este pavimento se superpone otro de cantos rodados mucho más finos, unidos también con barro apisonado. Estos pavimentos pertenecen a viviendas de fase orientalizante fechadas en el siglo VI a.C. y son comparables en su calidad técnica al mosaico con tema ajedrezado de Cástulo. Un patio pavimentado con guijarros se descubrió en el Acebuchal de Carmona (Sevilla). Este tipo de pavimentos son frecuentes en el sur de España. Esta técnica constructiva se repite en artes constructivas de carácter funerario de fechas posteriores, como en el monumento funerario turriforme de Chinchilla (Albacete), decorado con escenas de tipo oriental (este monumento se fecha en torno al 500 a.C.); en recintos funerarios de Cástulo, del siglo IV a.C., del Estacar de Robarinas, de Baños de la Muela y de los Higuerones y en la próxima necrópolis de Castellones de Ceal, todos en Jaén.

El pavimento del santuario de Cástulo sigue unos prototipos, que se documentan en el norte de Siria, en los palacios de Arslan-Tash y Til-Barsib, fechados aproximadamente en la primera mitad del siglo VIII a.C. Proceden precisamente de una zona de donde llegaron gentes de origen de la colonización fenicia al Occidente[10]. Paralelos a este mosaico de Cástulo se encuentran en el Mégaron de Gordión.

Muy probablemente, el santuario de Cástulo es obra de los colonos fenicios llegados a estos parajes en función de las ricas minas de Oretania. Los otros pavimentos de guijarros son más bien de origen oriental.

---

[8] D. Fernández-Galiano, «Influencias orientales en la musivaria», en *CMGR*, III, págs. 411-430.

[9] J. M. Blázquez Martínez y J. Valiente, *Cástulo III*, Madrid, 1981; J. M. Blázquez Martínez, M. P. García Gelabert y F. López Pardo, *Cástulo V*, Madrid, 1985; J. M. Blázquez Martínez y M. P. García Gelabert, *Cástulo, ciudad ibero-romana*, Madrid, 1994.

[10] J. M. Blázquez Martínez, *Mitos, dioses, héroes en el Mediterráneo Antiguo*, Madrid, 1999, págs. 129-146.

Mosaicos orientales

Ya en el siglo II, artesanos de origen oriental, por el nombre, trabajaban en Hispania, como los musivarios de Mérida, Seleucus, Anthus, Partenos y Beritto[11]. A. Blanco[12] duda que otros nombres de musivarios que trabajaban en Itálica, como Marcel y Perissoterus, sean de procedencia oriental. D. Fernández-Galiano piensa también en la importación de pinturas orientales, lo cual es muy probable. El mosaico cosmogónico de Mérida[13], fechado en la época de los Antoninos (que nosotros creemos que es una cosmogonía mitraica, siguiendo a A. Canto y a G. C. Picard, significado que niegan otros investigadores), es obra de musivarios orientales alejandrinos, como lo ha supuesto Musso. D. Fernández-Galiano rastrea en el mosaico cosmogónico de Mérida y en el Nacimiento de Venus de Itálica[14] un modelo pictórico.

Mosaicos de origen oriental en los tres primeros siglos imperiales

D. Fernández-Galiano, siguiendo en parte a A. Balil, menciona otros mosaicos hispanos que acusan un origen artístico oriental, como los de las Tres Gracias de Barcelona, de la Medusa de Tarragona, de la villa de Torre Lauder (Mataró), en los que los elementos geométricos acusan influjos del arte musivario de Antioquía y del Líbano. A estos mosaicos citados por A. Balil, D. Fernández-Galiano añade las imágenes de Zeus Ammón de *Complutum* y tal vez de *Hera Armonia* y la representación del tema central con Aquiles y Pentesilea —composición frecuente en los sarcófagos de época severiana. Se detecta en la musivaria hispana de los primeros siglos del Imperio, pues, un influjo oriental, bien porque llegan artistas orientales, bien porque vinieron pinturas, o más bien *copy-books*.

Este influjo, salvo en el mosaico cosmogónico de Mérida y en el mosaico italicense del Nacimiento de Venus, va entremezclado con influjos autóctonos. En los mosaicos de Alcalá de Henares y de Torre Llauder, los influjos orientales se diluyen en las influencias de la musivaria hispana.

Influjos orientales en la musivaria hispana tardoantigua

En la musivaria hispana de la Tarda Antigüedad, este influjo de la musivaria oriental es más frecuente y más intenso. Subsiste el mismo problema de si los influjos orientales en la musivaria hispana se deben a artesanos llegados del Oriente y a

---

[11] *Corpus España I, passim;* A. García y Bellido, «Nombres de artistas en la España Romana», *AEspA*, 28, 1955, págs. 5-19.

[12] *Corpus España II*, págs. 32-56.

[13] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 380-385; *Corpus España I*, págs. 35-38; M. H. Quet, *La mosaïque cosmologique de Mérida*, París, 1981.

[14] A. Canto, «El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica», *Habis*, 7, 1976, págs. 293-338; J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 415-416.

copy-books. Probablemente se debe a ambos fenómenos, como trataremos de probar en el presente trabajo.

A través de este influjo oriental se mantiene viva la tradición helenística como han demostrado los estudios de Doro Levi[15] y de Irving Lavin[16] principalmente en los mosaicos de Antioquía; de J. Balty en los mosaicos sirios[17], y de nosotros en las pinturas de Ousayr Amra, en el desierto de Jordania[18].

En el siglo IV, después de la feroz crisis del siglo III, la musivaria hispana se desarrolló mucho. Se introdujeron entonces técnicas y temas de origen oriental, motivos geométricos inéditos, numerosos esquemas compositivos y distintos tratamientos de figuras, diferentes de los anteriores seguidos en la musivaria hispana. Se trata de un fenómeno de penetración cultural que se observa también en otros ámbitos. Se repite nuevamente el fenómeno observado en la musivaria hispana en época severiana y postseveriana ya mencionado: la dilución de rasgos orientales en las características del desarrollo autóctono.

Los caminos por los que penetraron estos influjos debieron ser los mismos que los de la época de los Severos e inmediatamente posterior, la llegada de cartones o de *copy-books*, de musivarios orientales, y de otras creaciones plásticas. A partir de los años del gobierno de Constantino, se introdujeron nuevos rasgos que preludian el arte bizantino.

D. Fernández-Galiano atribuye a artesanos formados en el Oriente dos mosaicos de la villa de Fraga (Huesca), fechados en torno al año 400. Muchos rasgos de estos pavimentos llevan al arte de la musivaria oriental. Los dos cuadros representan a Eros y Psique y a Eros y Venus. Según este autor, el tratamiento puramente pictórico de las escenas, el canon de las figuras y la rigidez de las actitudes, inclinan a pensar en obras de los siglos IV y V de Antioquía y de Siria. Los temas geométricos y vegetales, que las encuadran, señalan también a mosaicos de esta zona, y son prácticamente desconocidos en la musivaria hispana.

El mosaico de la llamada Sinagoga de Elche (Alicante) pertenece a una comunidad griega asentada en el Levante. La sintaxis decorativa y el tratamiento de algunos motivos geométricos, recuerdan desarrollos contemporáneos de la musivaria oriental. Este mosaico se fecha en la segunda mitad del siglo IV[19].

A partir de mediados del siglo IV y a lo largo del V, se generalizan nuevas técnicas en la musivaria hispana. Una de ellas es la disposición de teselas en abanico para los fondos figurados. Esta técnica se documenta en mosaicos de Antioquía y de Cilicia a lo largo del siglo V. No parece que de este paralelismo cabe deducir un influjo oriental, ya que se documenta también en pavimentos de Cartago, Útica y Colonia.

Más seguro es el influjo oriental en un mosaico de la villa tardía imperial de Daragoleja (Granada), donde se afrontan dos pavos reales posados en el borde de una crátera —composición muy usada en la musivaria del Oriente. Como señala muy

---

[15] D. Levi, *passim*.

[16] I. Lavin, «The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principes in the Development of Early Medieval Styles», *DOP*, 17, 1963, págs. 179-286.

[17] J. Balty, «Les mosaïques romaines de Syrie», en *Iconographie classique et identité régionale. Actes du colloque* (París, 26-27 de mayo de 1983), París, 1986, págs. 395-406.

[18] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 647-718.

[19] H. Schlunk y T. Hauschild, *Die Denkmäler der frühchristlichen und Westgotischen Zeit*, Maintz am Rhein, 1978, págs. 143-147, figs. 3 y 86.

acertadamente D. Fernández-Galiano, la técnica de disponer un tema figurado en un campo geométrico sin separación ni marco es característica de los mosaicos de Siria, como en el pavimento de Dafne con el Ave Fénix, fechado a finales del siglo V, de Antioquía y de Apamea de Siria. Este mosaico de Daragoleja es el primero con esta técnica en el Mediterráneo occidental.

Otros mosaicos, que por su estilo, reflejan influjos orientales, son los de Belerofonte y la Quimera de Puerta oscura (Málaga)[20] o el de la Plaza de la Compañía de Córdoba, con las Cuatro Estaciones[21], que por su estilo se emparentan con mosaicos tardíos de Grecia, de Siria y de Palestina. Otros pavimentos, según D. Fernández-Galiano, que presentan una composición de estilos y temas, recuerdan tanto a mosaicos del Oriente como del norte de África, como los de las *villae* de Las Tiendas[22] y de Solana de los Barros, ambas en la provincia de Badajoz[23], o los de la *villa* de La Olmeda (Palencia)[24]. La villa de Baños de Valdearados (Burgos), fechada en la primera mitad del siglo V, acusa una fuerte influencia oriental en los mosaicos[25]. Uno de sus pavimentos presenta un esquema circular con ocho escudos, con las puntas hacia el interior, esquema único en todo el Mediterráneo occidental, con solamente dos paralelos: uno en un mosaico de la basílica de Misis-Mopsuhestia, en Cilicia, y otro en un mosaico del Palacio de Galerio, en Tesalónica.

Un segundo esquema compositivo, no documentado en la musivaria occidental, decora un mosaico de la Almunia de Doña Godina (Zaragoza), emparentado con mosaicos de basílicas paleocristianas de Grecia y de Palestina, como de Ermiono, Kos y Belén. En estos mosaicos, los motivos geométricos son de origen oriental.

El mosaico de *Dulcitius* (Navarra)[26], fechado a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente, está encuadrado en un círculo, rodeado de otros ocho círculos de menor tamaño, rodeado a su vez por una circunferencia externa. Este esquema reaparece en mosaicos del Odeón de Tesalónica, en el Palacio de Galerio, forma semejante e idéntica en un mosaico de la Iglesia de Herber Muqa, fechado entre los años 378 y 385.

El entrelazado como motivo decorativo se repite en algunos mosaicos hispanos de la villa soriana de Quintanares de Rioseco[27]. El único emblema figurado de la villa representa a la Abundancia[28], alegoría de la fertilidad y de la riqueza agrícola. Otro mosaico de una villa próxima va decorado con otra personificación semejante a la de Santervás del Burgo[29]. Estos emblemas cubren frecuentemente los mosaicos del Oriente[30].

---

[20] *Corpus España III*, págs. 394-396.

[21] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 372-375; *Corpus España III*, págs. 36-38, láms. 22-23, 84.

[22] *Corpus España I*, págs. 50-52, láms. 91-98.

[23] E. García Sandoval, «Villa romana del Pasaje de Panes Perdidos en Solana de los Barros (Badajoz)», *AEspA*, 39, 1966, págs. 194-195.

[24] P. de Palol y J. Cortés, *La Villa Romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia)*, Madrid, 1973, págs. 37-86, láms. II-LXXXII; J. Cortés, *Rutas y villas romanas de Palencia*, Palencia, 1966, págs. 67-107.

[25] *Corpus España XII*, págs. 13-70, láms. 1-4, 31-33.

[26] *Corpus España VII*, págs. 39-40, 56, 63-69, fig. 10; J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 227-231.

[27] *Corpus España VI*, págs. 20-38, láms. 3-33.

[28] *Corpus España VI*, págs. 16-19, láms. 1 y 19.

[29] *Corpus España VI*, págs. 42-44, lám. 18.

[30] G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania. La representación de conceptos abstractos», en *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Murcia, 1997, págs. 335-361

D. Fernández-Galiano, a estos mosaicos que acusan influjos de la musivaria oriental, añade los marcos florales de los cuadros figurados con divinidades de la villa de Fraga, prácticamente únicos en Hispania y numerosísimos en mosaicos de Siria-Palestina; el tema de cuatro hojas de hiedra dispuestas alternativamente dos a dos por los pisos y los extremos de la villa de Baños de Valdearados (que, según D. Levi, se documentan en Antioquía, Jerusalén, Sofía, *Gerasa*, Jericó, Gaza, Tesalónica, etc.) son inexistentes prácticamente en el Mediterráneo occidental. A estos elementos de procedencia oriental, cabe añadir otros temas geométricos de esta misma villa, como orlas de círculos imbricados, no documentados en la musivaria occidental, pero sí en basílicas paleocristianas del Oriente (Khaldé en el Líbano y Nea Paphos en Chipre). La orla formada por dos barras paralelas enlazadas con línea ondulante de la villa de Albadalejo (Ciudad Real) es desconocida en Occidente, pero documentada en basílicas paleocristianas de Grecia (Tebas, Cos, Ermione y Éfeso).

A estos pavimentos hispanos del Bajo Imperio, que acusan influjos de la musivaria oriental, cabe añadir otros varios. En Augusta Emérita se ha descubierto, en 1982, un mosaico[31] del más alto interés para el tema que nos ocupa. En la parte superior del pavimento, se encuentran los Siete Sabios de Grecia sentados, representados siguiendo la moda tradicional, identificados por los rótulos escritos en griego. Al parecer, hablan sobre un episodio descrito en la *Ilíada,* escena representada en la parte inferior. Presiden Quilón y Tales, de tamaño algo mayor que sus compañeros, ambos se sientan en *sellae:* en el lado izquierdo, identificado por el letrero en griego, Quilón, el lacedemonio, anciano con pelo canoso, vestido con *pallium,* en escorzo pensativo, mesándose la barba con la mano derecha, mientras la izquierda sostiene un volumen; y Tales de Mileto sentado frente a él, visto de tres cuartos. En el lado derecho se hallan Biante de Priene, Periandro de Corinto y Cleóbulo de Lindos. En la banda izquierda se encuentran Solón y un segundo sabio, cuyo nombre se ha perdido. En la parte inferior del mosaico charlan de pie cuatro figuras del ciclo homérico, que serían Agamenón, Aquiles, Ulises y Briseida.

Según J. M. Álvarez, es muy probable que, descartándose de la *Ilíada* (I, 94 y ss.), y también de la iconografía de la pintura pompeyana, de otro mosaico de la ciudad, de la *Tabula Iliaca* y de la *Ilíada* Ambrosiana, esta escena represente la cólera de Aquiles, con los Siete Sabios discutiendo sus funestas consecuencias. La fecha de este pavimento es la mitad del siglo IV. El artesano es oriental sin duda.

Un segundo mosaico[32] obra de artista griego también se descubrió en Cabezón de Pisuerga (Valladolid). En él se representa la lucha de dos parejas de guerreros que combaten entre sí. Los guerreros del lado izquierdo chocan sus escudos y cruzan las lanzas. Cubren su cabeza con un casco de visera angular de tipo griego. La segunda pareja se conserva más deteriorada. Visten a la moda romana y están en actitud pacífica. Un varón parece un toracato y el segundo lleva manto y cetro. La escena repre-

(Antigüedad y Cristianismo, XIV). En la Rioja se encuentran unos columbarios que parecen proceder de monjes sirios asentados en el país, su cronología es incierta. Véase A. González Blanco (ed.), *Los columbarios de La Rioja,* Murcia, 1999 (Antigüedad y Cristianismo, XVI).

[31] J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos,* Madrid, 1990, págs. 69-70, láms. 32-38, fig. 6; J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier–IVe s.),* Roma, 1987, págs. 218-223, láms. CII-CV; G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *ETF,* II/7, 1994, págs. 264-265, fig. II; *id.,* «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», en *L'Africa Romana,* X, 1994, pág. 106, lám. XVIII.

[32] *Corpus España XI,* págs. 36-46, láms. 13-17, 35-36.

senta, al parecer, dos composiciones diferentes en un mismo cuadro. En la pareja de la izquierda se mezclan elementos griegos y romanos. Sobre la cabeza del guerrero de la derecha se lee el final de una inscripción en griego: TE MAXECOΘAI. Esta terminación se documenta en los cantos de la *Ilíada*, VI, 120; XX, 159, y XXIII, 814, en versos que aluden a la lucha entre Glauco y Diomedes. Lo más probable es que aluda a la lucha entre Tidida (Diomedes) y Glauco *(Il.,* 119-236). Sobre la otra pareja se lee en escritura latina: *-HI[ ] ISIVN [ ] ERV[S] [T] Y DI[ ]*, que podría completarse *HII [...] [MANV]S IVN[X]ER[VNT] / [T] Y DI[...]*.

Este mosaico se fecha a mediados de la segunda mitad del siglo IV y es obra de un artesano griego que trabajaba en Hispania.

Un mosaico, que muy posiblemente acusa influjo oriental, por lo menos en la concepción de la belleza y de las formas, es el de Annius Bonus de Mérida, fechado en torno al 400[33]. En él se representa el encuentro de Dionisos con Ariadna en presencia de Pan, de un sátiro y de un personaje, que muy probablemente es el dueño de la casa, o sea, un retrato. El arte de este mosaico aparentemente es tosco, propio de un taller local. El musivario colocó las figuras con alegre despreocupación, tratando las figuras como si fuesen residuos de mesa caídos sobre un pavimento. Han desaparecido las sombras, que daban volumen a los cuerpos. Los pliegues de los cuerpos quedan reducidos, diseñados como a pluma. Como observa A. Blanco, el pavimento de Mérida ostenta refinados caracteres. Ariadna parece un reflejo de la belleza copta. El nuevo canon de belleza femenina prefiere ahora hombros huidizos, cintura breve, caderas redondas y miembros cortos y afilados.

El canon de belleza de este mosaico es oriental. Más fiel a este canon es la figura alada del Triunfo de Baco de Tarragona. La figura de Pan parece un calco de la del pavimento de la puerta de Damasco de Jerusalén, fechado a finales del siglo V o principios del VI. Estos dos mosaicos hispanos acusan influjos orientales en el tratamiento de las figuras; posiblemente por utilizarse cartones orientales, sin negar que debían trabajar en Occidente musivarios orientales. Orfebres orientales estaban fabricando las joyas de Elche, en los años 408-410. Su trabajo quedó interrumpido por las invasiones bárbaras[34].

Un pavimento de origen oriental es el mosaico de San Martín de Losa (Burgos), fechado en el siglo IV avanzado, decorado con octógonos rellenos de peces en el interior, delfines, monstruos marinos y aves, bien solos o formando parejas, o incluso, devorándose. Peces semejantes aparecen en el mosaico de Augusta Emérita de la caza del jabalí con perros, de comienzos del siglo V, cuyos paralelos más próximos se encuentran en varios pavimentos de la basílica de Klapsi de la primera mitad del siglo VI[35].

Un mosaico de origen oriental, también, es el de la villa bajoimperial de La Malena (Zaragoza), que representa las bodas de Cadmo y Harmonía[36], en las que participan Zeus, rodeando con sus brazos las espaldas de los novios. Siete divinidades

---

[31] A. Blanco, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid, 1952, págs. 47-50; *Corpus España I*, pág. 34, lám. 26-27a; J. M. Álvarez Martínez *et al., Mosaico romano del Mediterráneo. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2001, págs. 140-141.

[34] H. Schlunk y T. Hauschild, *op. cit. supra*, nota 19, págs. 156-157, láms. 48b-49b.

[35] *Corpus España XII*, pág. 3, láms. 15-18.

[36] D. Fernández Galiano, «Cadmo y Harmonía: imagen, mito y arqueología», *JRA*, 5, 1992, págs. 132-177; J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 437-438.

nimbadas los acompañan. En las esquinas superiores se encuentran dos jóvenes con iguales atributos. Este mito es un *hápax* en la musivaria de Occidente. Tampoco se encuentra en mosaicos del norte de África, Sicilia, Antioquía, Líbano, Palestina o Jordania. Probablemente, el cartón o el musivario llegó de los talleres de Antioquía, pues los rostros de las damas y del varón barbudo son muy próximos en perfil y expresión de la cara a varias cabezas de pavimentos de Antioquía[37]: Tetis y Megalopsychia del Yakto Complex (fechado poco después de la mitad del siglo V), el Juicio de Paris, el Atrium House (entre 115 y mediados del siglo II), la House of the Calender (de tiempos de Adriano-Antonino), la House of the Boat of Psyches (235-312), la cabeza de Tetis de esta misma casa, Océano y Tetis en la House of Menander (235-312), el busto de Dionisos, de la Villa Constantiniana (en torno a 325).

El mosaico de Casariche (Sevilla), con el Juicio de Paris fechado en 347, muy probablemente sigue un cartón sirio, o mejor, es obra de un musivario procedente de Siria —al igual que el mosaico anterior, es un *unicum* en la musivaria por el tema y por la altísima calidad de las figuras[38]. La figura de Afrodita, con velo colgado a la espalda y sostenido por las manos levantadas, es la misma que la de Casiopea, de finales del siglo III o comienzos del siguiente[39]; se encuentra otro paralelo en un pavimento de Beirut con Leda y el Cisne[40] de la misma fecha. El rostro de la diosa del mosaico de Casariche, en el perfil y la expresión de la cara, se puede también comparar con diferentes figuras de varios pavimentos sirios: el de Afrodita con una amazona cazadora del mosaico de triclinio de Apamea (del siglo V) o una de las Therapenides del mosaico con la vuelta de Ulises, situado debajo de la catedral de Apamea (del tercer cuarto del siglo IV); el de Hera con Eutekneia, en el mosaico de Shahba-*Philippopolis* con figuras alegóricas (datado en el primer cuarto del siglo IV)[41].

Mosaicos de posible influjo palestino en las Islas Baleares

Algunos mosaicos de las Islas Baleares acusan posible influjo palestino. Así, un mosaico de la basílica de Es Fornàs de Torelló, decorado con leones afrontados entre una palmera[42] (de finales del siglo VI), presenta paralelos con los de la Sinagoga de Ma'on en Norim. Los leones en ambos pavimentos son alargados y tienen una cabeza gatuna. Es un tipo de leones totalmente diferente al del pavimento de Quasar presentado en el Museo del Bardo. En Ileta del Rei, los leones están afrontados al pie del altar[43]. En Es Fornàs de Torelló, P. de Palol se inclina a reconocer aquí una influencia palestina, pero H. Schlunk admite la hipótesis, que nos parece más segura, de una influencia cartaginense, ya que la decoración de la nave y su borde es similar a la del baptisterio subterráneo de Cartago, y a la de un mosaico funerario de Furnos Minor. En la Ileta del Rei, H. Schlunk reconoce un desarrollo artístico del estilo que,

[37] D. Levi, *passim*.

[38] J. M. Blázquez Martínez *et al.*, «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», *ETF*, II/6, 1993, págs. 279-281, fig. 41.

[39] Balty, *Mos. de Syrie*, págs. 32-33.

[40] Chéhab, págs. 22, 25, láms. VIII-IX.

[41] Balty, *Mos. de Syrie*, págs. 42-43, 117.

[42] H. Schlunk y T. Hauschild, *op. cit. supra*, nota 19, pág. 82, lám. 78.

[43] H. Schlunk y T. Hauschild, *op. cit. supra*, nota 19, pág. 182, lám. 80, fig. 113; J. M. Blázquez Martínez, «Relations between Hispania and Palestine in the Roman Empire», *Assaph*, 3, 1998, págs. 163-177.

a partir del siglo V, se observa en el Este cristiano y que gana importancia en el siglo VI. La fecha de estos mosaicos es el final del siglo VI.

Influjos africanos en los mosaicos hispanos

En la Tarda Antigüedad, Hispania mantuvo relaciones intensas con el África Proconsular, que era un foco importante de cultura, como lo indican la cerámica estampillada de *Hadrumetum*[44], los ladrillos estampillados[45], el sarcófago de la Burela (Burgos)[46] con un tema tan africano como la visión de Santa Perpetua y Felicitas, mártires sacrificadas en el año 202, la liturgia cristiana previsigoda[47] y las ánforas de aceite de procedencia africana[48]. Nosotros mismos hemos señalado el influjo africano en los mosaicos hispanos[49], siguiendo a K. M. D. Dunbabin. Hispania antes de la Tetrarquía ha dado un número elevado de mosaicos de asunto báquico[50], algunos de los cuales ofrecen paralelos con cartones africanos del mismo tema, pero cabría pensar en un original común pictórico.

En el citado mosaico de Venus, A. Canto señala una mezcla de cartones con fuerte influencia de la pintura helenística llegada a Hispania a través del norte de África, que prueba una mezcla consciente de modelos musivarios de diferentes procedencias. Vientos de estilo griego y con letreros en griego se mezclan con Ninfas de estilo norteafricano con inscripciones en latín, que indican la manera de trabajar de los musivarios.

El nacimiento de Venus de La Quintilla (Murcia), recostada en la concha, sostenida por dos tritones, recuerda el pavimento de Djemila, de finales del siglo IV o comienzos del siguiente. El thyasos marino de Dueñas (Palencia), de época constantiniana, decorado entre dos Nereidas que cabalgan monstruos marinos, todo rodeado de peces, tiene su paralelo en un mosaico de Sétif, de finales del siglo IV o de comienzos del siguiente.

Los paralelos al pavimento de Tetis con remo al hombro, entre dos *ketos*, un delfín, diversos peces y una concha, se encuentran en mosaicos de Útica (de mediados del siglo IV) y de *Hadrumetum*.

Un mosaico lusitano de Ameixoal (Portugal), de finales del siglo III, con el tema de Ulises y las Sirenas, sigue cartones africanos con la misma composición de *Thugga, Thaenae,* Cherchel y Útica, datados en los siglos III o IV.

El mosaico de las nueve Musas de Arroniz (Navarra)[51] sigue modelos africanos, como lo indica la presencia de zancudas y de palmeras. Su fecha cae entre los años 310-330.

---

[44] H. Schulunk y T. Hauschild, *op. cit. supra*, nota 19, pág. 141, lám. 34.

[45] *Ibid.*, págs. 177-178, láms. 72-73.

[46] *Ibid.*, págs. 141-143, lám. 35.

[47] J. M. Blázquez Martínez, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e íberas*, Madrid, 1977, págs. 467-494.

[48] S. J. Keay, *Late Roman Amphorae in the Western Mediterranean. A Tipology and Economic Study: The Catalan Evidence*, Oxford, 1984, págs. 406-428.

[49] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 70-92, 210-220.

[50] *Ibid.*, págs. 72-77.

[51] *Corpus España VII*, págs. 15-22, láms. 3-17, 50-54; J. Lancha, *op. cit. supra*, nota 31, págs. 179-183, láms. LXXVII-LXXXI, D-E.

El mosaico de Albesa (Lérida)[52], decorado con arquería, plantas vegetales, aves y cestas, tiene su paralelo más próximo en un mosaico de finales del siglo III de la estación termal de Djebel Oust. Esta composición se repite idéntica en un mosaico de Torre de Palma y en un segundo de la villa de Gárgoles (Cifuentes, Guadalajara)[53].

El mosaico de Carranque (Toledo), de época teodosiana, con cacería del jabalí por Adonis acompañados de perros con sus correspondientes nombres, es una composición muy del gusto de los musivarios africanos[54].

El mosaico del Mausoleo de Centcelles (Tarragona), posible tumba del hijo de Constantino (datado hacia mediados del siglo IV), está decorado con el acoso de ciervos contra la red y con el transporte de redes a lomos de caballerías[55]. Tiene sus paralelos en mosaicos de Piazza Armerina de influjo africano (datado entre los años 310-330), de Útica (segunda mitad del siglo IV), de la Casa de Isguntus de *Hippo Regius* (probablemente fechado entre los años 310-330). Esta cacería se documenta también en sarcófagos[56].

El jinete alanceando un ciervo, tal y como aparece en los mosaicos hispanos de El Ramalete (Navarra) y del Campo de Villavidel (León), ambos del siglo IV, es una composición bien conocida en pavimentos africanos: la citada Casa de Isguntus, las Tres Gracias de Cherchel (segunda mitad del siglo IV), de Cartago (entre los años 390-410), y de Djemila (de finales del siglo IV). Esta cacería se repite en la orla del mosaico de Cardeñajimeno (Burgos)[57].

Los caballos afrontados de un mosaico de Aguilafuente (Segovia)[58] es tema muy del gusto de los musivarios africanos, que se repite en un relieve de *Hispalis* (Sevilla), como lo prueban los pavimentos de Dougga (de comienzos del siglo III), de la Casa de Sorothus en *Hadrumetum*, tres ejemplares datados entre los años 190-200 de Cartago, tres piezas del siglo IV de Sidi Abdallah y de Lalmimine.

Los modelos de los mosaicos paleocristianos hispanos de Son Peretó, Barcelona, Tarrasa, Tarragona (varios), Monte Cilla (Huesca), Alfaro (Logroño) y dos de Itálica están bien documentados en el norte de África.

K. M. D. Dunbabin es partidaria de que a Hispania llegan a trabajar musivarios norteafricanos. Nosotros nos inclinamos a que vinieron *copy-books*, pues los nombres de los musivarios que firman los pavimentos de Hispania, salvo algún caso, no son típicos del norte de África[59]. La inscripción de Carranque indica que unos artesanos hacían los dibujos y otros realizaban los mosaicos. Las partes más nobles acusan unas

---

[52] *Corpus España VIII*, págs. 14-15, láms. 1-2, 20.

[53] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 299-301; J. Lancha y A. J. Alarcão, *La villa de Torre de Palma*, Lisboa, 2000, págs. 221-230, láms. LXXXI y LXXXII.

[54] J. M. Blázquez Martínez y G. López Monteagudo, «Iconografía de la caza: temas de caza», en *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. A. Balil in memoriam*, Guadalajara, 1990, págs. 59-88, lám. 86.

[55] H. Schlunk, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz am Rhein, 1988, págs. 18-48, láms. 38-39, 44.

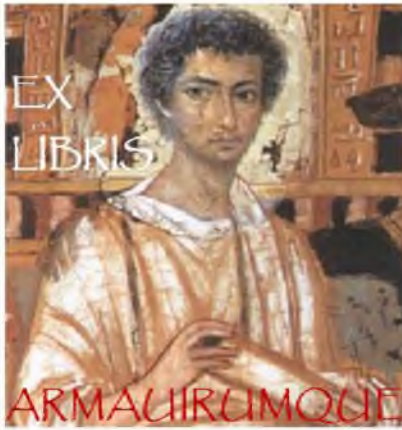
[56] G. López Monteagudo, «La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo», en *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía*, Murcia, 1991, págs. 497-512 (Antigüedad y Cristianismo, VIII).

[57] *Corpus España VII*, págs. 63-69, láms. 39-40, 56; *Corpus España X*, págs. 21-23, lám. 24; *Corpus España XII*, págs. 21-28, láms. 7, 9-10, 35-36, 38-40.

[58] G. López Monteagudo, «Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África», en *L'Africa Romana*, IX, 1992, págs. 976-978, fig. 1.

[59] J. Lancha, «Les mosaïstes dans la vie économique de la péninsule Ibérique, du Ier au IVe siècles: état de la question et quelques hypothèses», *MVelázquez*, XX, 1984, págs. 45-61; J. M. Álvarez Martínez, «La influencia africana en el mosaico hispanorromano: algunas consideraciones», *Anas*, 10, 1997, págs. 39-50.

manos más ágiles que las restantes. En grandes composiciones como la cacería de La Olmeda, también de influjo africano, las diferentes escenas están ensambladas independientemente. Abundan en la Hispania del Bajo Imperio los mosaicos de temas mitológicos[60] y los decorados con temas geométricos[61]. En varios mosaicos se mezclan influjos africanos con otros indígenas.



[60] J. M. Blázquez Martínez, *op. cit. supra*, nota 2 (1), págs. 386-444.

[61] J. M. Álvarez Martínez, *op. cit. supra*, nota 31; *Corpus España I-XII, passim;* S. F. Ramallo Asensio, *Mosaicos romanos de Cartago Nova (Hispania Citerior)*, Valencia, 1985, *passim;* M. Guardia, *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992; D. Fernández-Galiano, *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, Zaragoza, 1987, *passim.*

Capítulo XXVI

Mosaicos romanos hispanos conocidos por dibujos o poco mencionados

Algunos mosaicos hispanos se conocen sólo a través de dibujos hechos en el siglo XIX. Prácticamente son desconocidos. En el reciente congreso celebrado en Piazza Armerina se presentó un lote de estos mosaicos. El presente trabajo es una continuación del anterior. Los dibujos se conservan en la Real Academia de la Historia de Madrid (RAH).

Mosaico geométrico

Se desconoce el lugar del hallazgo[1]. El motivo decorativo, de fuera adentro, es el siguiente: 5 círculos en negro, en blanco más ancho que el anterior, círculo de trenza, círculo en blanco y círculo en negro. El centro del pavimento está compuesto por filas de cuadrados separados por cables de trenza. Los cuadrados van decorados con figuras geométricas de cuadrados dentados, inscritos, o cuadrados con guirnalda de laurel, o con árbol estilizado, o con flor de cuatro pétalos y capullos de loto entre ellos, o con espirales alrededor de un rectángulo. La decoración de los lados está lograda a base de semicírculos de trenza entre triángulos. Los semicírculos llevan en el interior otros inscritos, dentados, y los triángulos temas vegetales. Composiciones vegetales o espirales ocupan los espacios entre los semicírculos y los triángulos.

El esquema de este pavimento hecho a base de filas de rectángulos separados por calles de cables, decorados con figuras geométricas, está bien documentado, como en pavimentos de Montmaurin[2] del tercer cuarto del siglo IV; de Auriébat, del siglo IV[3]; de le Péque, de la segunda o tercera década del siglo III[4]; de Apt, fechado entre los años 130-150[5]; de Bilches[6], fechado en época de los Severos; de Lyon, la lucha entre Pan y Eros, y un segundo de la segunda o tercera década del siglo III. De forma cir-

[1] Sólo se conserva este dibujo, ignorándose su procedencia y si está destruido en la actualidad o dónde se encuentra.

[2] Belmelle, 1980, págs. 80-81, láms. XXVII-XXIX.

[3] Belmelle, 1980, págs. 105-107, láms. XLIV-XLVI.

[4] Lavagne, 1979, págs. 126-129, láms. XLVII-XLVIII.

[5] Lavagne, 1979, págs. 145-148, lám. LIV.

[6] Stern y Blanchard-Lemée, 1978, págs. 127-131, láms. LXXIII-LXXIV.

cular con diferentes figuras geométricas con figuras en el interior, separadas por cables de trenza, es el mosaico de los atletas vencedores de la Plaza de San Pedro, de Vienne (Isère)[7].

Este medallón ocuparía la parte central del mosaico principal de la villa y debe ser similar, con decoración diferente, a los dos hallados en las villas, datadas en la Tarda Antigüedad, de Cuevas de Soria y de la Villa del Prado (Valladolid).

Mosaicos de Villa del Río

De esta localidad se conservan dos pavimentos conocidos por dibujos procedentes de una villa romana, de la que se tiene noticia del descubrimiento de restos de muros y de mosaicos, de cañerías de barro y tégulas. La villa se encuentra en la orilla derecha del río Órbigo. Los autores[8] que publicaron el *Corpus de Mosaicos de España* correspondiente a las actuales provincias de León y Asturias, han publicado los mosaicos de esta villa, pero no han estudiado estos dos mosaicos, aunque aluden a ellos recogiendo las palabras de Saavedra[9].

El primer mosaico es un rectángulo decorado en su interior con escudos que se enlazan formando triángulos en las puntas y rombos con motivos floreados en el interior. El tema decorativo es muy parecido al del segundo fragmento, muy deteriorado, de esta villa, publicado por los citados autores. Un paralelo exacto se encuentra en un mosaico hallado en la villa tardorromana de Navatejera (León), dato interesante para conocer la circulación de los *copy-books* que seguían los musivarios y el área que presentan los mismos dibujos de pavimentos[10]. Esta composición se repite en un pavimento de Augusta Emérita, fechado en el siglo IV[11], y exacta también en un mosaico tardoimperial de la villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid)[12].

El motivo de los escudos cruzados se encuentra en un pavimento de la villa romana de Cuevas de Soria en la segunda mitad del siglo IV[13]. Este tema de los escudos cruzados se repite casi idéntico en mosaicos africanos[14]. Una variante de la decoración geométrica es un mosaico de la villa soriana de Santervás del Burgo, fechada en el siglo IV, con círculos secantes[15]. Un segundo paralelo de la misma provincia se encuentra en dos mosaicos de Los Quintanares[16].

El segundo mosaico de Villa del Río es un fragmento rectangular[17]. El borde lleva una decoración en L. El interior está ocupado por un círculo ancho, segmentado, decorado con racimos de uvas, y temas florales con una cruz gamada sogueada en el

---

[7] Tourrenc, 1975, págs. 135-145, lám. XLIX.

[8] Blázquez, López Monteagudo, Mañanes y Fernández Ochoa, 1993, págs. 25-27, láms. 7-8, 26-27.

[9] Manuscritos de la Real Academia de la Historia de Madrid, CALE/9/7959/a (6) y CALE/9/7959/a (5).

[10] Blázquez, López Monteagudo, Mañanes y Fernández Ochoa, 1993, pág. 29, lám. 30, fig. 17.

[11] Blanco, 1978b, págs. 32-33, lám. 21. Escudos contrapuestos decoran un mosaico de Porto Torres, Cerdeña, en fecha tan temprana como la mitad del siglo I. El tipo de los escudos cruzados se data desde época republicana hasta el siglo II, *Angiolillo*, 1981, págs. 181-185, núm. 57.

[12] Neira y Mañanes, 1998, págs. 28-29, lám. 10.

[13] Blázquez, López Monteagudo, Mañanes y Fernández Ochoa, 1993, págs. 67-68, lám. VII, fig. 7.

[14] Fantar, 1994, págs. 250-251.

[15] Blázquez y Ortego, 1983, pág. 45, lám. 21.

[16] Blázquez y Ortego, 1983, págs. 21-22, lám. 27.

[17] Manuscritos de la Real Academia de la Historia de Madrid, *Antigüedades de León*, 9/7959/9.

interior, unida a otros dos círculos semejantes en todo a uno, también sogueado, de menor tamaño, con círculos concéntricos. El borde interior va decorado con un cable sobre el que alterna en cada lado un semicírculo de cable.

Un paralelo para la composición geométrica se encuentra en un mosaico fechado en el siglo IV de Almenara de Adaja (Valladolid).

Mosaico con coronas de laurel y pájaros. Mérida

Se halló en Augusta Emérita y figuraba en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, pero en la actualidad no se encuentra allí. Apareció en la Calle del Salvador.

Mosaico geométrico decorado con seis coronas con aves en el interior y cuatro rectángulos, asimismo con aves[18]. Las coronas van dentro de un campo de cruces, con los lados adornados con espirales. Los pájaros de las coronas se posan sobre ramas, menos el pavo real de la corona central. Sólo se conservan dos rectángulos con pájaros, con desperfectos, que también afectan a amplias zonas del mosaico, en la mitad derecha. Los pájaros son pavos reales y palomas. Sobre los lados hay contrapuestas cráteras, animales fantásticos alados, con el cuerpo espiriforme, que levantan una pata. Las esquinas están adornadas con un arpa dentro de rectángulo. Los cuadrados están unidos por cables decorados con temas geométricos entre marcos de doble cable. Los cuadrados van inscritos dentro de triple marco, que de fuera adentro son: marco de doble cable, marco de guirnalda, ambos sobre fondo negro, y marco de ondas. El lado inferior lleva una decoración de espiral vegetal y de tres lados de rombos alternando con hexágonos con aspas en el interior. Las esquinas, de las que sólo se conserva una, están decoradas con rombos entre peltas.

Este mosaico emeritense se vincula al mismo círculo que el mosaico del Circo de Itálica, con coronas, una de ellas con ave en el interior, o aves con ramos entre las coronas[19]. En Magazos apareció un mosaico, hoy en el Museo de Ávila, inédito, con coronas dentro de rectángulos, y el campo cubierto de meandros de cables, que pertenece al mismo mundo artístico.

El tema de las coronas con aves o prótomos de animales en su interior está bien documentado en mosaicos africanos. Baste recordar mosaicos de Thuburbo Maius, cuya composición se repite en Hadrumetum[20], en El Djem[21], etc.

El pavo real, con la cola en abanico, decora algunos pavimentos del Bajo Imperio, como el de la Casa del Pavo Real de Cartago, de mitad del siglo IV[22].

Un pavo real con la cola extendida se repite en la Casa de los Caballos, mosaico de las estaciones de Cartago, fechado entre los años 320-330[23], y sin corona en Bir-Chana, de finales del siglo II[24]. En mosaicos hispanos, el pavo real con la cola abierta se documenta en un pavimento de Portman (Murcia)[25]. Se ha interpretado como atributo de Venus.

---

[18] Monumentos, 1959.

[19] Blanco, 1978a, págs. 55-56, láms. 61-67.

[20] Fantar, 1994, págs. 18-19; Abed-Ben Khader, 2003, fig. 161; Blanchard-Lemée, Ennaïfer y Slim, 1965, págs. 118 y 159, fig. 168.

[21] Blanchard-Lemée, Ennaïfer y Slim, 1965, pág. 231.

[22] Dunbabin, 1978, pág. 252, lám. 78.

[23] Dunbabin, 1978, pág. 253, lám. 166.

[24] Dunbabin, 1978, pág. 249, lám. 170.

[25] Blázquez, 1982, pág. 83, láms. 44-45.

Augusta Emérita ha dado un lote muy importante de mosaicos[26]. Fue la capital de la diócesis Hispana, y durante el Bajo Imperio alcanzó un gran prestigio cultural, como lo prueba la alta calidad de los mosaicos y pinturas[27]. Sus talleres musivarios influyeron artísticamente en Lusitania y en la Meseta Castellana. Durante el Reino Visigodo mantuvo la alta calidad artística lograda en la Tarda Antigüedad[28]. El poeta Ausonio, que vivió entre los años 310-395, en su *Ordo urbium nobilium*, XI.1-5, escribe: «Emerita aequorens quam praeterlabitur amnis / sibmittit cui tota suos Hispania fasces / Corduba non arce potens sibi Tarraco certat / quaeque sinu pelagi iactat se Bracara dives.» Aunque alguna edición (Vossianus) lee «Hispalis», más segura es la lectura de la edición Parisinus, que escribe «Emerita», pues, durante el Bajo Imperio, Hispalis no disfrutó de la categoría de Augusta Emérita, que tiene la supremacía sobre Córdoba, capital de la Bética[29], sobre Tarraco, capital de la Tarraconense, y sobre Bracara Augusta, capital del Conventus Caesaraugustanus.

Mosaico de Córdoba con aves

En Córdoba se halló un mosaico decorado con cinco cuadros de aves[30]. El mosaico está decorado en la parte superior con una composición geométrica muy sencilla: dos filas de hexágonos entre una de rombos. El borde del lado opuesto va decorado con roleos y una planta de hojas lanceoladas en el centro. Sigue un marco que recorre todo el pavimento de un conocido motivo floral, formado por dos hileras de cuatro hojas tangenciales con botón en el centro. Estos mismos botones de diminuto tamaño también recorren dos bordes contrapuestos del mosaico. El interior de tapiz lleva cinco cuadros, cada uno de ellos con un ave en el interior. En el cuadro central, el musivario colocó dos perdices. Otras aves parecen ser un pato, una zancuda y otras no fácilmente clasificables. Son de tamaño mayor que la perdiz, podían ser faisanes. Los cuadros están colocados entre cables, que recorren también el pavimento por el interior. Alternan filas de triángulos que se tocan en las bases.

Este mosaico es muy parecido, salvo que en vez de aves el musivario rellenó los cuadros con caballos, a uno aparecido en la villa romana de Torre de Palma (Portugal)[31], fechado en el siglo IV.

Este mosaico lusitano de Torre de Palma, con cuadros de caballos, e indirectamente el cordobés con aves, recuerdan al pavimento de Cartago, Casa de los Caballos, fechado en torno a 300-320[32], y más indirectamente el mosaico de Djem, la antigua Thysdrus, con motivos de *xenia*, donde igualmente están presentes perdices, datado en la segunda mitad del siglo III[33]. En mosaicos africanos se detecta cierta ten-

[26] Blanco, 1978b; Álvarez, 1990.

[27] Nogales, 2002, pág. 265; Álvarez y Nogales, 1994, págs. 265-284; Étienne, 1982, págs. 201-207.

[28] Villalón, 1985.

[29] Knapp, 1985; Rodríguez Neila, 1988; León, 1996.

[30] Manuscritos de la Real Academia de Madrid, CALE/9/7952/63 (a).

[31] Blázquez, 1993, págs. 298-299; Darder, 1996, pág. 299, láms. X-XI; Lancha y André, 2000, páginas 248-267, láms. LXXXVIII-XCVI.

[32] Dunbabin, 1978, págs. 44, 95-96, láms. 84-86; Fantar, 1994, págs. 52-53; Abed-Ben Khader, 2003, págs. 132-139.

[33] Dunbabin, 1978, pág. 156, lám. 118; Abed-Ben Khader, 2003, figs. 112, 118-119, 121 y 124.

dencia a decorar los pavimentos con pájaros, que no es más que uno de tantos aspectos del amor que los romanos sentían por la naturaleza, una de las mejores herencias legadas por la Antigüedad. Baste recordar los mosaicos de volutas de Zliten[34], Villa de Dar Buc Ammera, posiblemente de finales del siglo I; de Cartago, cazadores de jabalí, orla con pájaros entre volutas, fechado entre los años 210-230[35]; de Gafsa, con mosaicos de pájaros dentro de círculo, siglo VI (?)[36], y de Tabarka, la antigua Thabraca, dos ejemplares de finales del siglo IV, o de comienzos del siguiente[37], con las mismas aves, patos, faisanes y perdices que en el mosaico de Augusta Emérita.

Sobre el tema de las aves en mosaicos hispanos, véase lo dicho anteriormente al tratar el mosaico de pájaros de Augusta Emérita. Un mosaico del siglo IV, decorado con una fila de perdices superpuestas y con un faisán, decoraba la Villa de Quintana del Marco (León), también datada en el siglo IV[38]. Estos detalles decorativos, como la abundancia de coronas y de aves, quizá se deban a influjo africano, que creemos[39] del Bajo Imperio, siguiendo a K. M. D. Dunbabin[40]. Esta misma influencia se acusa en los mosaicos de Piazza Armerina y de Italia[41]. En contra de la opinión de K. M. D. Dunbabin, somos partidarios de que la influencia es a través de *copy-books,* no de musivarios llegados de África Proconsular, pues los nombres de los musivarios que trabajaban en Hispania, salvo en un par de casos, no parecen ser de procedencia africana[42]. En la Tarda Antigüedad, las relaciones entre Hispania y el norte de África, principalmente con el África Proconsular, eran intensas[43].

El motivo decorativo de las aspas con un motivo floral en el centro, en el mosaico, se repite en un pavimento sardo conservado en la Universidad de Cagliari[44] y en Augusta Emérita[45]. El tema de los triángulos tangenciales por la base es muy frecuente en mosaicos emeritenses[46].

---

[34] Dunbabin, 1978, pág. 278, lám. 2.

[35] Dunbabin, 1978, págs. 48-49, lám. 2.

[36] Dunbabin, 1978, pág. 92, lám. 78; Fantar, 1994, pág. 181.

[37] Dunbabin, 1978, pág. 122, láms. 111-123; Fantar, 1994, págs. 108, 146-150; Abed-Ben Khader, 2003, figs. 84-85.

[38] Blázquez, López Monteagudo, Neira y San Nicolás, 1989, págs. 48-49, láms. 27, 47; Blázquez, 1993, pág. 339.

[39] Blázquez, 1993, págs. 70-92.

[40] Blázquez, 1993, págs. 219-222.

[41] Dunbabin, 1978, págs. 212-219.

[42] Lancha, 1984, págs. 45-61. A los que hay que añadir los de Carranque que prueban que un artesano hacía los dibujos y otro el mosaico, Lancha, 1997, pág. 165, lám. LXXI; Blázquez, 1993, pág. 91.

[43] Blázquez, 1978, págs. 662-670; *id.,* 2002a, págs. 299-307; *id.,* 2002b, págs. 150-170; *id.,* 2003; Roda, 1990, págs. 727-736; Mayer y Roda, 1998, págs. 1423-1433; Mayer, 1994, págs. 837-848. Las relaciones de los mosaicos hispanos con los africanos han sido puestas de relieve por los autores que redactan el corpus de mosaicos romanos de España, Blázquez, López Monteagudo, García-Gelabert y Neira, 1990, págs. 673-694; López Monteagudo y San Nicolás, 1990, págs. 1005-1018; López Monteagudo, 1992, págs. 1241-1247; Neira, 1992, págs. 1259-1278; Blázquez, 1993, págs. 70-92; Neira, 1993, págs. 555-576; Neira, 2000, páginas 260-269; San Nicolás, 2000, págs. 271-286; Blázquez, 2001a, págs. 569-578. La musivaria hispana tardoimperial también mantenía buenas relaciones con la musivaria oriental, Fernández-Galiano, 1984, págs. 411-430; Blázquez, 1998, págs. 163-177; *id.,* 2001b, págs. 31-38; *id.,* 1990, págs. 187-204.

[44] Angiolillo, 1981, págs. 102-103, lám. XXII, 16, y en Nora, 21, lám. XXII, 16.

[45] Blanco, 1978b, pág. 44, lám. 72; *id.,* pág. 51, lám. 91b.

[46] Blanco, 1978b, pág. 40, láms. 45b-46; *id.,* págs. 43-44, láms. 70-71; *id.,* pág. 51, lám. 91b.

Mosaico de Aquilafuente (Segovia)

La villa de Aquilafuente (Segovia) ha dado un mosaico de gran novedad dentro de la musivaria hispana. La villa está situada a 36 km de la capital, en dirección al norte. Pertenece al término de Sauquillo. El yacimiento tuvo dos etapas de ocupación bien definidas: una villa romana y una necrópolis visigoda. El terreno vecino a la villa es apto para la agricultura y para la ganadería, como son las villas romanas del Bajo Imperio[47] en Hispania. La planta de la villa presenta un gran patio abierto, con peristilo rodeado de todas las dependencias yuxtapuestas. En el eje central, al norte, se encuentra una gran sala, que se ha interpretado como el *tablinum*. El suelo estaba cubierto con un gran mosaico. En el extremo sur del eje, de frente a la sala, se construyó un edificio exento, de brazos en forma de cruz, con un pequeño vestíbulo a la entrada, dedicado a termas, que eran parte esencial de la villa. Algunas de las paredes interiores de la habitación están recubiertas de una fina capa de yeso y cal. Este revestimiento está pintado con una serie de motivos geométricos y florales, destacando los colores rojo intenso y sepia.

Se describen dos dibujos conservados en la RAH de Madrid, de un mismo mosaico.

El mosaico está cubierto con una serie de filas paralelas de cuadrados decorados con figuras geométricas separados por cables. La decoración de las filas, de izquierda a derecha y de arriba abajo, es la siguiente:

1.ª Fila de rectángulos con decoración perdida.

2. Cuadrado. Va decorado con rombo con círculo en el interior, con cruz en el centro, rodeado de cuatro hojas de mayor tamaño y cuatro más pequeñas y cuatro botones. En los lados exteriores del rombo hay peltas.

3. Cuadrado. La composición es un círculo con circunferencia en el interior rodeado de hojas. Motivos florales ocupan las esquinas.

4 y 5. La decoración de estos cuadrados se ha perdido.

6. Cuadrado con idéntica decoración en las esquinas que el cuadrado segundo. En el interior hay un rombo con dos *hederae* contrapuestas.

6, 7 y 9. La decoración de los cuadrados está perdida.

2.ª Fila. El rectángulo superior va decorado con dos peltas contrapuestas.

2. Cuadrado. Varias circunferencias concéntricas ocupan el interior. Los ángulos están cubiertos con una hoja lanceolada.

3. Cuadrado. Un rombo se encuentra en el interior, decorado con cuatro hojas lanceoladas contrapuestas que también se repiten en las cuatro esquinas.

4. Cuadrado. En las cuatro esquinas, el musivario colocó *hederae*. El interior del rectángulo lo ocupa un nudo de Salomón.

5. Cuadrado. La composición es idéntica a la del tercer cuadrado de la primera fila. El único motivo decorativo diferente son las plantas de tres hojas.

6. Cuadrado. Un rombo cubre el interior decorado con hojas contrapuestas como en el cuadrado 3 de esta segunda fila. En los ángulos hay *hederae*.

[47] Gorges, 1979; Fernández Castro, 1982.

7. Cuadrado con la decoración perdida.

8. Cuadrado. En el interior se encuentra un ancho círculo de líneas curvas semejantes a las del recuadro exterior del mosaico. En el centro del círculo se colocó un nudo de Salomón dentro de un círculo. Las esquinas las ocupan hojas con zarcillos, del tipo de los ya conocidos en los cuadrados 3 de la primera fila y 2 y 3 de la segunda.

9. Cuadrado. La decoración no se conserva.

3.ª Fila. Un rectángulo con 2 *hederae* contrapuestas.

2. Cuadrado. La decoración es idéntica a la del rectángulo 3 de la primera fila, con hojas más sencillas. Las cuatro esquinas llevan la misma decoración de peltas que las esquinas de los cuadrados 2 y 6 de la primera fila.

3. Cuadrado en el interior. El musivario colocó varias circunferencias concéntricas en el interior de un cuadrado de lados triangulares. En las esquinas, una línea circular termina en espirales.

4. Cuadrado interior decorado con dos *hederae* contrapuestas.

5. Cuadrado. La decoración es la repetición del tercer cuadrado.

6. Cuadrado. Idéntica decoración a la del segundo cuadrado de la primera fila, con la única diferencia de que los lados del rombo interior llevan una línea serpentiforme, igual que la del borde exterior del mosaico, y que la del círculo del cuadrado octavo de la segunda fila.

7, 8 y 9. Cuadrados. La composición se ha perdido.

4.ª Fila. Rectángulo con la misma decoración del rectángulo de la segunda fila de peltas contrapuestas.

2. Cuadrado. El interior va decorado con un ancho círculo sin decoración. En el interior del círculo se repite idéntico tema que en el tercer cuadrado de la segunda fila. En las tres esquinas del cuadro se encuentran plantas de tres hojas lanceoladas.

3, 4 y 5. Cuadrados. Se ha perdido la composición.

6. Cuadrado. Circunferencia de ancho cable, con nudo de Salomón dentro de círculo. En las esquinas colocó el musivario plantas de tres hojas del tipo de las del segundo cuadrado de la cuarta fila.

5.ª Fila. Rectángulo decorado con un ajedrezado en el que alternan los cuadrados en blanco y negro.

2. Cuadrado. Decoración semejante a la del segundo cuadrado de la tercera fila.

3. Cuadrado. Se repite el tema del octavo cuadrado de la segunda fila.

4. Cuadrado sin decoración.

5. Cuadrado. Cruz de brazos iguales dentro del rombo. En los lados hay peltas.

6. Cuadrado. Se repite la decoración del cuadrado tercero de la primera fila.

Debajo de las filas quinta, sexta y séptima y ocupando tres cuadrados, hay un gran rectángulo en el que se encuentran contrapuestas dos parejas de caballos afrontados a un árbol.

El caballo de debajo del lado izquierdo es una yegua y se llama EUFRATA. Parte del nombre de su compañero se ha perdido, pero terminaba en ENS.

En la pareja superior, el caballo del lado izquierdo se llama TAGVS y el nombre del compañero se ha perdido, terminaba en ON. Los caballos llevan frecuentemente nombres de ríos.

6.ª Fila. Rectángulo con decoración semejante a la del rectángulo de la fila segunda a base de peltas.

2. Cuadrado. Idéntica decoración a la del cuadrado sexto de la cuarta fila, cambiando la decoración del interior. En vez del nudo de Salomón se colocó un aspa con círculo diminuto en el centro.

3, 4 y 5. Cuadrados con decoración perdida.

6. Cuadrado con idéntico dibujo geométrico al del cuadro 5 de la tercera fila.

7.ª Fila. Rectángulo con dos *hederae* enfrentadas como en el tercero.

2. Cuadrado con *hederae* en posición contrapuesta como en el cuadrado cuarto de la fila tercera.

3. Cuadrado. El interior del rombo es el mismo del tercer cuadrado de la segunda fila. Se diferencian los cuadros en las esquinas, que en éste son peltas y no plantas de tres hojas.

4, 5, 6. Cuadrados sin decoración.

8.ª Fila. Rectángulo decorado con un damero en blanco y negro.

2. Cuadrado. La misma composición del cuadrado octavo de la segunda fila. La decoración del interior del rombo es muy parecida, no exacta, a la del tercer rectángulo de la fila segunda, al quinto de esta misma fila y al segundo de la cuarta fila. Las plantas de tres hojas lanceoladas de las esquinas se repiten en otros.

3. Cuadrado con decoración perdida.

4. Cuadrado con la misma decoración que el cuadrado octavo de la fila segunda.

5, 6. Cuadrados. La decoración se ha perdido.

9.ª Fila. Rectángulo con nudo de Salomón en el centro y plantas contrapuestas con hojas lanceoladas en forma de aspa.

2, 4, 6. Cuadros con idéntica composición geométrica a la del cuadrado quinto de la tercera fila.

5. Cuadrado. Decoración perdida.

10.ª Fila. Rectángulo con rombo inscrito como el mismo del rectángulo de la cuarta fila, con peltas.

2. Cuadrado. Idéntico motivo del cuadrado octavo de la segunda fila, del cuadrado tercero de la quinta fila y del cuadrado cuarto de la octava fila. Los otros rectángulos de esta fila se han perdido.

El segundo dibujo conservado en la RAH es un fragmento del mismo mosaico con temas decorativos ya conocidos. El borde es una línea ondulada, a la que sigue un segundo decorado con cable.

1.ª Fila. Rectángulo con idéntica decoración a la del rectángulo de la segunda fila del dibujo anterior, con peltas contrapuestas.

2. Cuadrado con decoración semejante a la del segundo cuadrado de la primera fila del dibujo anterior.

3. Cuadrado. La composición es idéntica a la del tercer cuadrado de la fila primera del dibujo anterior, con peltas sobre los lados del rombo.

2.ª Fila. Rectángulo con la misma decoración de *hederae* que se repite en el rectángulo de la tercera fila del dibujo anterior y del rectángulo de la fila séptima.

2. Cuadrado con decoración semejante a la del segundo cuadrado de la primera fila del dibujo anterior.

3. Cuadrado. La composición es idéntica a la del tercer cuadrado de la fila primera del dibujo anterior, con peltas sobre los lados del rombo.

2.ª Fila. Rectángulo con la misma decoración de *hederae* que se repite en el rectángulo de la tercera fila del dibujo anterior y en el rectángulo de la fila séptima.

2. Cuadrado con idéntica decoración del segundo cuadrado de la fila cuarta del primer dibujo.

3. Cuadrado con composición semejante a la del cuadrado cuarto de la fila segunda del dibujo anterior.

Este gran pavimento decorado con diez filas de rectángulos superpuestos, todos con temas geométricos, confirma lo que han señalado los estudiosos de los mosaicos hispanos: que, aunque los mosaicos mitológicos son muy abundantes en la musivaria hispana del Bajo Imperio[48], los mosaicos decorados con composiciones geométricas son muy numerosos. Baste recordar la abundancia de mosaicos geométricos de Carthago Nova[49], de la Villa de Rielves (Toledo), salvo uno, todos geométricos[50], o de Augusta Emérita[51], o de Navarra[52], todos fechados en la Tarda Antigüedad.

Los pavimentos cubiertos con dameros son frecuentes en la musivaria hispana tardía. Baste recordar los varios mosaicos hallados en Augusta Emérita[53]; en Asturica Augusta[54], fechado a finales del siglo II; en Cabra, Córdoba, de comienzos del siglo III[55], etc.

Peltas rodeando a cuadrados o a rombos es tema del gusto de los musivarios de Augusta Emérita[56].

El tipo de planta con tres hojas lanceoladas, que se repite en los cuadrados segundo y sexto de la cuarta fila; segundo de la sexta; segundo y cuarto de la octava, y segundo de la décima, cubren todo el pavimento formando cruces dentro de hexágonos en un mosaico de la villa romana del siglo IV de Almenara de Adaja[57].

Las hojas de *hederae* son gemelas a las que cubren un mosaico de Bulla Regia[58].

El motivo del marco en el mosaico de Aquilafuente se repite idéntico en un pavimento emeritense fechado en el siglo III[59].

Augusta Emérita se presenta como un centro artístico de primera fila, y nada tiene de particular que detalles muy concretos de la musivaria del centro de la Meseta lleven a la capital de Lusitania. Esta misma decoración ondulante se encuentra ciñendo octágonos en mosaicos del siglo III[60]. En el mosaico de Aquilafuente, un detalle muy digno de resaltar es la pareja de caballos con sus respectivos nombres[61], que recuerdan muy de cerca a las dos parejas de caballos con sus nombres alre-

[48] Blázquez, 1993, págs. 273-379, 386-444; Royo, 1992, págs. 148-167; Fernández-Galiano, 1992, páginas 163-177; Guardia, 1992.

[49] Ramallo, 1988.

[50] Blázquez, 1982, págs. 61-108.

[51] Blanco, 1978b.

[52] Blázquez y Ortego, 1983.

[53] Blanco, 1978b, pág. 40, lám. 45b; *íd.*, pág. 43, láms. 68-69; *íd.*, pág. 51, lám. 92.

[54] Blázquez, López Monteagudo, Mañanes y Fernández Ochoa, 1993, págs. 18-20, fig. 2.

[55] Blázquez, 1981, págs. 49-50, fig. 17.

[56] Blanco, 1978b, págs. 30-40, láms. 44B-45A, 48A-49B.

[57] Neira y Mañanes, 1998, lám. 4.

[58] Dunbabin, 1978, pág. 83, lám. 74.

[59] Blanco, 1978b, pág. 30, lám. 11.

[60] Blanco, 1978b, pág. 42, láms. 57-69.

[61] Darder, 1996, págs. 299-300; Gómez Pallarés, 1997, págs. 138-140, lám. 57.

dedor de un árbol del mosaico de Susa, Casa de los Caballos, datado entre los años 190-200[62].

Un segundo paralelo es un segundo mosaico de Cartago, hallado en la Casa de Ariadna, de la primera mitad del siglo IV[63]. Esta composición se repite en la Casa del Pavo Real de Cartago, fechada a mitad del siglo III[64], y en otro pavimento de Cartago de comienzos del siglo IV, con caballos tocándose las cabezas, sin árbol[65]. Este tema es propio de los musivarios africanos del África Proconsular, de donde llegaron los *pattern-books* a Hispania.

La composición se repite en una placa de Osuna (Sevilla), quizá fechada en los siglos II-III[66]. Hispania criaba muy buenas razas de caballos para correr en el circo romano[67]. Simmaco escribe en 399 varias cartas a hispanos propietarios de yeguadas en Hispania para que le envíen caballos para celebrar en Roma la prefectura de su hijo *(Ep.,* IV; V. 82, 83; VII.48, 82, 97; VIII.105-106; IX.12, 18-21, 24-25). Los destinatarios de estas cartas: Helpidio, destinatario desconocido, Messala, Longiniano, Patruino, Perpetuo, Pompeya (la única mujer), S. Flaviano, S. Basso, Aureliano, S. Marcello y Vicentio, son desconocidos. Tan sólo Salustio está bien documentado[68]. Fue prefecto de Roma. Su padre, Flavio Salustio, fue cónsul en 363 y vicario de las Hispanias en 364.

Hispania ha dado bastantes mosaicos de la Tarda Antigüedad decorados con escenas de circo. Augusta Emérita, Barcelona, Belloch, Itálica, Torre de Palma, Villa el Pomar (Jerez de los Caballeros), Aquilafuente, Complutum, Paradas, Conimbriga[69]. Los juegos circenses gozaron de gran aceptación en Hispania de siempre, como lo indica el número elevado de circos que se construyeron. Los juegos circenses alcanzaron gran predicamento en Augusta Emérita[70]. El as del circo romano fue un hispano, Diocles[71].

La decoración de un mosaico lograda a base de filas, de cuadrados con temas figurativos o geométricos, está bien documentada en los pavimentos. Baste recordar unos cuantos ejemplos, como el mencionado de Cartago de la Casa de los Caballos; el hallado en Djem, Casa de los Meses[72], fechado en los años 210-235; el citado de la misma localidad con *xenia;* el mencionado de Torre de Palma; el de Admeto en la corte del rey Pelias en Yolcos, del siglo III, de Nimes[73]; de Aquiles en Skyros de Saint- Romain-en-Gal, con recuadro en el centro, 150-175[74]; de Tréveris con las nueve Musas, datado en fecha posterior a 220[75]; de Lugdunum, de la primera mitad del siglo III[76], y otros varios de la misma ciudad y fecha[77].

---

[62] Dunbabin, 1978, págs. 93-94, 113, lám. 82; Schlunk y Hauschild, 1978, pág. 58, fig. 35.
[63] Dunbabin, 1978, pág. 101, lám. 90.
[64] Dunbabin, 1978, págs. 104, 168-169, lám. 92.
[65] Dunbabin, 1978, pág. 103, lám. 91.
[66] Schlunk y Hauschild, 1978, págs. 57, 177, lám. 72a.
[67] Blázquez, 1990, pág. 46; *id.,* 1993, págs. 206-226; López Monteagudo, 1991, págs. 968-1011.
[68] Chastagnol, 1968, págs. 269-292.
[69] Blázquez, 2001c, págs. 67-74; *id.,* 1996, págs. 465-468.
[70] Nogales, 2000, págs. 42-47, 73-78, 86, 90-91.
[71] García y Bellido, 1967, págs. 140-147.
[72] Dunbabin, 1978, pág. 111, lám. 99.
[73] Lancha, 1997, págs. 98-99, lám. XXXV.
[74] Lancha, 1997, págs. 120-121, lám. XLIX; Lancha, 1982, págs. 191-199, láms. C-CI.
[75] Lancha, 1997, págs. 139-141, lám. LXVII.
[76] Stern, 1967, págs. 21-24, láms. III-IV.
[77] Stern, 1967, págs. 53-56, láms. XXXIII-XXXVIII, XLI.

Sin embargo, la decoración de largas filas de cuadrados decorados con motivos geométricos o con figuras es prácticamente desconocida en los mosaicos de varias zonas del Imperio Romano, como en Siria[78] y en Cilicia[79].

Bibliografía

Abed-Ben Khader, A. B., *Image de pierre. La Tunisie en Mosaïque*, París, 2003.

Álvarez, J. M., *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida, 1990.

Álvarez, J. M. y Nogales, T., «Las pinturas del anfiteatro de Mérida», en *El anfiteatro en la Hispania Romana*, Badajoz, 1994.

Angiolillo, S., *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, Roma, 1981.

Balty, J., *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977.

Belmelle, C., *Recueil général des mosaïques de la Gaule IV. Aquitaine 1*, París, 1980.

Blanchard-Lemée, M., Ennaïfer, M. y Slim, L., *Sols de l'Afrique Romaine. Mosaïques de Tunisie*, París, 1965.

Blanco, A., *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid, 1978a.

— *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978b.

Blázquez, J. M., *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, 1978.

— *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, 1981.

— *Mosaicos romanos de La Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982.

— *Aportaciones al estudio de la España Romana en el Bajo Imperio*, Madrid, 1990.

— *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993.

— «Técnicas agrícolas representadas en los mosaicos del Norte de África», *L'Africa Romana*, XI, 1994, págs. 517-528.

— *Hispania Romana*, Madrid, 1996.

— «Relations between Hispania and Palestine in the Late Roman Empire», *Assaph. Studies in Art History*, 3, 1998, págs. 163-178.

— (2001a), «Mosaicos de tema marino en Siria, Israel, Jordania, Norte de África, Hispania y Chipre», *L'Africa Romana*, XV, 2002, págs. 569-578.

— «Margins of "Peopled" Scrolls in Mosaics in Spain and the East», en *The Metamorphosis of Marginal Images from Antiquity to Present Time*, ed. N. Kenaan-Kedar y A. Ovadiah, Tel-Aviv, 2001b, págs. 31-38.

— (2001c), «La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana», en *El circo en Hispania Romana*, ed. T. Nogales y F. J. Sánchez Palencia, Madrid, 2002, págs. 65-78.

— «Relaciones de España en la Tarda Antigüedad con África y el Oriente. Aportaciones de la cerámica», en *Humana sapit. Études de Antiquité Tardive offerts à Lellia Cracco Ruggini*, ed. J. M. Carrié y R. Lizzi, Tournhout, 2002a, págs. 299-307.

— «El comercio hispano con el norte de África y el Oriente de comienzos de la Antigüedad hasta el siglo VIII», *Vivre, produire et échanger reflets mediterranéens. Mélanges offerts à Bernard Lion*, ed. L. Rivet y M. Sciallano, Montagnac, 2002b, págs. 159-170.

— «El comercio de cerámica del Norte de África y del Oriente con Hispania en la Antigüedad Tardía», en *Estudios sobre el Monte Testaccio III*, ed. J. M. Blázquez y J. Remesal, Barcelona, 2003, págs. 567-617.

Blázquez, J. M., López Monteagudo, G., García-Gelabert, M. P. y Neira, M. L., «Influjos africanos en los mosaicos hispanos», *L'Africa Romana*, VIII, 1990, págs. 673-694.

Blázquez, J. M., López Monteagudo, G., Mañanes, T. y Fernández Ochoa, C., *Mosaicos romanos de León y Asturias*, Madrid, 1993.

[78] Balty, 1977.

[79] Budde, 1969.

BLÁZQUEZ, J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M. L. y SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P., *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional.* Corpus de Mosaicos de España, Fascículo IX, Madrid, 1989.
BLÁZQUEZ, J. M. y ORTEGO, T., *Mosaicos romanos de Soria,* Madrid, 1983.
BUDDE, L., *Antike Mosaiken in Kilikien,* Recklinghausen, 1969.
CHASTAGNOL, A., «Les Espagnols dans l'aristocratie governamentale à l'époque de Théodosie», *Les empereurs romains de Espagne,* ed. A. Piganiol y H. Terrasses, París, 1968, págs. 269-290.
DARDER, M., *De nominibrus equorun circensium. Pars Occidentis,* Barcelona, 1996.
DUNBABIN, K. M. D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, 1978.
ÉTIENNE, R., «Mérida capitale du vicariat des Espagnes», *Homenaje a Sáenz de Buruaga,* ed. J. Arce, Madrid, 1982, págs. 201-207.
FANTAR, M. H. (coord.), *La mosaïque en Tunisie,* París, 1994.
FERNÁNDEZ CASTRO, M. C., *Villas romanas de España,* Madrid, 1982.
FERNÁNDEZ-GALIANO, D., «Influencias orientales en la musivaria hispana», *III Coloquio Internazionale sul Mosaico Antico,* Ravena, 1984.
— «Cadmo y Harmonía: imagen, mito y arqueología», *JRA,* 5, 1992, págs. 162-177.
GARCÍA Y BELLIDO, A., *Veinticinco estampas de la España Romana,* Madrid, 1967.
GÓMEZ PALLARÉS, J., *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaicos de Hispania. Inscripciones no cristianas,* Roma, 1997.
GORGES, J. G. (1979), *Les villas hispano-romaines,* París, 1978.
GUARDIA PONS, M., *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía,* Barcelona, 1992.
KNAPP, K., *Roman Córdoba,* Berkeley, 1985.
LANCHA, L. *Recueil général des mosaïques de la Gaule III. Narbonnaise 2,* París, 1982.
— «Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique du Ier au IVe s. État de la question et quelques hypotheses», MCV, XX, 1984, págs. 45-61.
— *Mosaïques et culture dans l'Occident Romain (Ier et IVe s.),* Roma, 1997.
LANCIIA, L. y ANDRÉ, P., *Torre de Palma,* Lisboa, 2000.
LAVAGNE, H., *Recueil général des mosaïques de la Gaule II. Narbonnaise I,* París, 1979.
LEÓN, P., *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica,* Sevilla, 1996.
LÓPEZ MONTEAGUDO, C., «Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y Norte de África», *L'Africa Romana,* IX, 1991, págs. 963-1012.
— «Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África», *L'Africa Romana,* X, 1992, 1241-1258.
LÓPEZ MONTEAGUDO, C. y SAN NICOLÁS, M. F., «La iconografía del rapto de Europa en el Mediterráneo Occidental. A propósito de una Lucerna del Museo de Sassari», *L'Africa Romana,* VIII, 1990, págs. 1005-1018.
MAYER, M., «La circulación del mármol *numidiacum* en Hispania», *L'Africa Romana,* XI, 1994, 1996, págs. 837-848.
MAYER, M. y RODA, I., «Los contactos entre el Norte de África y la costa del *Conventus Tarraconensis*», *L'Africa Romana,* XII, 1998, págs. 1423-1433.
Monumentos arquitectónicos de España VI, Madrid, 1959.
NEIRA JIMÉNEZ, M. L., «Mosaicos romanos con Nereidas y tritones. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de África y en Hispania», *L'Africa Romana,* X, 1992, págs. 1259-1278.
— «Tipología del carro en los mosaicos romanos del Triunfo de Neptuno», *L'Africa Romana,* XI, 1994, 1996, págs. 555-576.
— «*Scylla* como personificación del espacio tenebroso en el Mediterráneo antiguo», *L'Africa Romana,* XIV, 2002, págs. 261-269.
NEIRA JIMÉNEZ, M. L. y MAÑANES, T., *Mosaicos romanos de Valladolid,* Madrid, 1998.
NOGALES, T., *Espectáculos en Augusta Emerita,* Badajoz, 2000.
— *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana,* Mérida, 2002.

NOGALES, T. y SÁNCHEZ PALENCIA, F. J., *El circo en Hispania Romana*, Madrid, 2001.
RAMALLO, S. F., *Mosaicos romanos de Cartago Nova (Hispania Citerior)*, Murcia, 1988.
RODÁ, I., «Sarcofagi della bottega di Cartagine e Tarraco», *L'Africa Romana*, VIII, 1990, páginas 727-736.
RODRÍGUEZ NEILA, F., *Historia de Córdoba. Del amanecer de la Prehistoria al ocaso visigodo*, Córdoba, 1988.
ROYO GUILLÉN, J. I., «La villa tardorromana de La Melena en Azuara y el mosaico de las bodas de Cadmo y Harmonía», *JRA*, 5, 1992, págs. 148-161.
SAN NICOLÁS, M. P., «El transporte marino en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana*, XIV, 2000, 2002, págs. 271-286.
SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, Th., *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristliches und westgotischen Zeit*, Maguncia, 1978.
STERN, H., *Recueil général des mosaïques de la Gaule II. Province de Lyonnaise 1*, París, 1967.
STERN, H. y BLANCHARD-LEMÉE, M., *Recueil général des mosaïques de la Gaule II. Province de Lyonnaise 2. Partie sud-est*, París, 1978.
TOURRENC, T., «La mosaïque des athlètes vainqueurs», *CMGR*, II, París, 1975, págs. 135-145.
VILLALÓN, M. C., *Mérida visigoda. La escultura arqueológica y litúrgica*, Badajoz, 1985.

CAPÍTULO XXVII

Mosaicos de Mauritania Tingitana y de Hispania. Temas

La provincia de Mauritania Tingitana e Hispania estuvieron muy vinculadas durante el Imperio Romano. Baste recordar la gran cantidad de cerámicas de Kouas aparecidas en Mauritania Tingitana, procedentes de Cádiz[1], Tan sólo se estudian en este trabajo algunos temas de mosaicos, que se repiten en ambas orillas del Estrecho y otros que son típicos de Mauritania Tingitana.

Mauritania Tingitana gozó de una buena situación económica durante todo el Imperio Romano, como se deduce de las excelentes mansiones de Volubilis, muchas de las cuales tienen prensas de aceite[2], lo que indica unas explotaciones aceiteras de gran envergadura, a lo que hay que añadir la industria pesquera[3] y de púrpura[4]. En el Bajo Imperio hasta la llegada de los árabes, el nivel económico de Mauritania Tingitana fue bueno[5].

M. P. San Nicolás[6], en el año 2000, precisamente en el Congreso Internacional de *«L'Africa romana»*, había recogido la historiografía de la musivaria romana de

---

[1] A. M. Niveau, *Cerámicas gaditanas tipo Kouas*, Madrid, 2003.

[2] R. Étienne, *Le quartier nord-est de Volubilis*, París, 1960; M. Ponsich, *Recherches archéologiques à Tanger et dans sa région*, París, 1970; J.-L. Panetier, *Volubilis. Une cité du Maroc antique*, París, 2000.

[3] M. Ponsich, *Aceite de oliva y salazones de pescados. Factorías geoeconómicas de Bética y Tingitana*, Madrid, 1988. Las mismas compañías que explotaban las salazones en la costa hispana debían ser las que explotaban toda la pesca de la costa de Mauritania Tingitana y las mismas que explotaban las minas de Sierra Morena y del noroeste, cfr. M. Ponsich y M. Tarradell, *Garum et industries antiques de salaison dans la Méditerranée Occidentale*, París, 1965. Para Hispania, cfr. L. Lagóstena, *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania Romana (ti a.C.-vi d.C.)*, Barcelona, 2001; D. Bernal *et al.* (eds.), *Garum y salazones en el círculo del Estrecho*, Algeciras, 2004.

[4] P. Fernández Uriel, «La púrpura en el Mediterráneo Occidental», en *Actas del II Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar»* (Ceuta, noviembre de 1990), Madrid, 1995, págs. 309-328; *id.*, «Quelques considérations sur la pourpre», en *Actes du IIIe Congrès International des Études phéniciennes et puniques* (Túnez, 11-16 de noviembre de 1991), II, Túnez, 1995, págs. 41-53; *id.*, «El comercio de la púrpura», en *Intercambio y comercio preclásico en el Mediterráneo*, Madrid, 2000, págs. 271-279; *id.*, «La púrpura. Más que un tinte», en *XV Jornadas de arqueología fenicio-púnica*, Ibiza, 2002, págs. 67-90; *id.*, «Reflexiones sobre el papel de la púrpura en la economía del Mundo Antiguo», *Revista de Estudis d'Historia Económica. Societat i Economía a la Prehistoria i Món Antic*, 1994, págs. 75-89.

[5] N. Villaverde, *Tingitana en la Antigüedad Tardía*, Madrid, 2001; E. Gonzalves, *Economía de la Mauritania Tingitana (siglos i a.C.-vi d.C.)*, Ceuta, 1997.

[6] M. P. San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», en *L'Africa romana*, XIII, págs. 1073-1087, fig. II.

Mauritania Tingitana, y también nosotros, los aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España[7]. En este trabajo se estudian las relaciones entre los mosaicos de Mauritania Tingitana y los de Hispania desde los temas de las composiciones.

Algunos mosaicos de Mauritania Tingitana no aparecen nunca en la musivaria hispana, como el de Volubilis con el *Navigium Veneris*, que decoraba un *triclinium*, fechado entre mediados del siglo II y la mitad del siglo III. Venus se sienta en la proa del barco en lo alto. Está desnuda, colocada de frente. El manto le cubre las piernas y el velo ondea al viento formando un arco. Acompañan a la diosa del amor las Tres Gracias desnudas, remando. En el mar navegan nereidas, tritones y erotes[8]. Esta composición no se documenta en pavimentos hispanos.

En un mosaico se representa una carrera de carros tirados por ocas y por pavos reales, dando vueltas a la *spina* del circo[9]. Se halló en el ala sur del peristilo. Este tema está ausente de los mosaicos de Hispania. Recuerda a un mosaico de Piazza Armerina, fechado entre los años 300-310[10].

En la habitación número 16 de Volubilis, el medallón central de un pavimento está cubierto con el tema de Hylas y las ninfas[11]. Acompañan a la escena tres *putti* a cada lado y pájaros en el lado derecho. Esta escena mitológica se repite en Hispania en pavimentos de Quintana del Marco, Itálica y Carranque[12].

En Volubilis se descubrió un pavimento con el Baño de Diana y las ninfas[13]. Diana, desnuda, ocupa el centro de la composición y está en el interior de una piscina. Un caballo alado, colocado en la parte superior de un templete, echa un chorro de agua por la boca, que cae sobre el brazo izquierdo de la diosa. Dos mujeres desnudas, una vista de frente y otra colocada de tres cuartos, ocupan los lados laterales. Este tema se documenta en Hispania en un mosaico de Carranque[14].

Un pavimento de Volubilis va decorado con la huida de un ratón de un gato, identificados por sus nombres, *Luxurius Cullas* y *Vincentius Enicesas*[15]. Esta escena es desconocida en mosaicos hispanos. La costumbre de poner letreros a los animales es muy del gusto de los musivarios del África Proconsular: mosaicos de *Magerius*, de Smirat, datado entre los años 240-250[16]; de las *facciones* del circo, de Susa, de co-

---

[7] J. M. Blázquez, «Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España», en *L'Africa romana*, VIII, págs. 911-926; J. M. Blázquez y M. P. García-Gelabert, «Mosaicos mitológicos de Mauritania Tingitana y de Hispania», en *Actas del II Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar»*, cit., págs. 361-377.

[8] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1083. Para aligerar este estudio prescindimos de la numerosa bibliografía recogida por esta autora.

[9] *Ibid.*, pág. 1083.

[10] A. Carandini, A. Ricci y M. De Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo, 1982, págs. 282-284, lám. XLI, fig. 174.

[11] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1083, fig. 7; Panetier, *Volubilis*, cit., pág. 112; H. Limane, R. Rebuffat y D. Drocourt, *Volubilis. De mosaïque à mosaïque*, Casablanca, 1998, pág. 65.

[12] J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993, págs. 393-394. En general, cfr. J. Lancha, *L'iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines, CMGR*, III/2, págs. 381-392; I. Mañas, «El mosaico italicense de Hylas», *Romula*, 3, 2004, págs. 103-124.

[13] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1083, fig. 14; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., págs. 69-71.

[14] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., pág. 430.

[15] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1083, fig. 13.

[16] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, págs. 67-69, lám. 53.

mienzos del siglo III[17]; del auriga Eros de Dougga, de la segunda mitad del siglo IV[18]; de la Casa de Ariadna, de Cartago, de comienzos del siglo IV[19]; y en Hispania los mosaicos de la carrera del circo de Barcelona y del Bell-Lloch, del siglo IV[20], y caballos de Aguilafuente[21], etc.[22].

Todos estos pavimentos de Volubilis han aparecido en la Casa del *Navigium Veneris*.

En la Casa del Efebo[23], de comienzos del siglo III, es digno de destacar el mosaico con el triunfo de Dionisos, mito bien conocido en mosaicos hispanos[24].

En la Casa de Orfeo, el medallón central representa al cantor tracio rodeado de animales, separados por árboles formando ocho estancias diferentes[25]. El mito de Orfeo rodeado de animales es frecuente en pavimentos hispanos. Se conocen unos diez: Itálica, Mérida —tres ejemplares—, Zaragoza, La Alberca, Santa María de los Barros, El Pesquero, Arneiro, Martín Gil. Ninguno ofrece la originalidad de agrupar los animales en casetones formados por árboles[26]. El medallón de Volubilis es muy parecido, por la postura frontal de Orfeo, entronizado, y la distribución de los animales alrededor de Orfeo, al hispano hallado en El Pesquero. Proceden ambos del mismo *copy-book*. El tema es frecuente en mosaicos hispanos. Un segundo mosaico de Orfeo, en mal estado de conservación, pues sólo se conserva un león, se halla en Tánger. Se fecha en el siglo II[27].

En la llamada Casa de los Trabajos de Hércules, datada en el siglo II o principios del siguiente, el mosaico está decorado con los doce trabajos de Hércules en los medallones ovales, y el rapto de Ganymedes en el medallón central[28]. Los doce trabajos

[17] *Ibid.*, pág. 95, lám. 83. Uno de los mosaicos más importantes con inscripciones de caballos es la cuadra de *Pompeianus*.

[18] *Ibid.*, pág. 97, lám. 83. En general, cfr. A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Périgord, 2003, figs. 140-141, 143-147, 152 (perros), 157-159 (caballos y perros), 165-166 (fieras), 214 (escanciadores y *dominus*), 219 (auriga y caballos).

[19] Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, cit., pág. 101, lám. 90.

[20] G. López Monteagudo, «Mosaicos hispanos de circo y de anfiteatro», en *VI Coloquio Internacional sobre el mosaico antiguo* (Palencia-Mérida, 1990), Guadalajara, 1994, págs. 343-348, figs. 1-2.

[21] *Ibid.*, pág. 354, fig. 17.

[22] J. M. Blázquez, «Nombres de aurigas, de posesores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África», en *L'Africa romana*, IX, págs. 953-964, láms. I-XX; G. López Monteagudo, «Inscripciones sobre caballos en mosaicos de Hispania y del Norte de África», en *L'Africa romana*, IX, págs. 965-1011, láms. I-V; L. Neira, «Inscripciones con nombres de nereidas y ninfas en los mosaicos romanos del Norte de África y de Hispania», en *L'Africa romana*, IX, págs. 1013-1023, láms. I-IV; P. San Nicolás Pedraz, «Inscripciones latinas en los mosaicos mitológicos de Hispania y norte de África», en *L'Africa romana*, IX, págs. 1025-1037, láms. I-XVI; M. Darder, *De nominibus equiorum circensium. Pars Occidentalis*, Barcelona, 1996; J. Gómez Pallarés, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaicos de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma, 1997.

[23] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1087; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., pág. 42.

[24] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 275-317.

[25] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1084, fig. 4; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., págs. 28-31; Panetier, *Volubilis*, cit., pág. 110.

[26] J. M. Álvarez Martínez, «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos», *Alberto Balil in Memoriam*, Guadalajara, 1990, págs. 29-58; Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 406-407. Sobre Orfeo, cfr. I. J. Jesnicks, *The Image of Orpheus in Roman Mosaics: An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to Its Expression in the Medium of Mosaics in Late Antiquity*, Oxford, 1997.

[27] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1087.

[28] *Ibid.*, págs. 1024-1025; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., págs. 48-51; Panetier, *Volubilis*, cit., págs. 107-109.

de Hércules se repiten en mosaicos hispanos de Cártama y Liria[29]; Ganymedes, en Quintana de la Cueza e Itálica[30].

En la Casa de las Nereidas, en la fuente del peristilo, fechada a finales del siglo I, se descubrió un mosaico decorado con una máscara de Océano[31]. Una segunda se halló en Lixus en el emblema central de unas termas de mediados del siglo III[32].

Los mosaicos hispanos, unos once: León, Lugo, Dueñas, Quintanilla de la Cueza, Balazote, Córdoba, El Chorreadero, Mérida, Faro y Carranque, frecuentemente llevan máscaras de Océano[33], pero no son parecidos. La expresión del rostro del Océano de Lixus está artísticamente próxima a la del Océano de un mosaico de Sétif, datado a finales del siglo IV o comienzos del siguiente. La cabeza de Sétif va acompañada de dos nereidas, cabalgando a hipocampos, que se repiten en el mosaico de Volubilis con el triunfo de Dionisos[34]. Un segundo paralelo es la cabeza de Océano de Thémétra[35]. Un tercero procede de Sidi el Hani[36]. Posiblemente llegaron los cartones o los musivarios del África Proconsular o Mauritania.

En la Casa del Baño de las Ninfas se encontró un mosaico con las ninfas y Acteón[37]. Pavimentos hispanos se conocen dos con este tema, en Conimbriga y Carranque, pero con la metamorfosis de Acteón en ciervo[38]. Todos estos mosaicos han aparecido en Volubilis.

En dos mosaicos de Volubilis, Casa de Dionisos y las Estaciones, fechado en el primer tercio del siglo III, y en la Casa del Caballero, de comienzos del siglo III, se representa a Dionisos y Ariadna. En el primer pavimento, además de los dos amantes, están presentes ménades y las estaciones dentro de círculos y erotes. En la zona superior del mosaico se encuentran dos cabezas de Gorgona y en la inferior Némesis[39].

Lixus era una de las ciudades de Mauritania Tingitana más importantes. Su Heracleion era tan antiguo como el gaditano. En la época helenística contó con un fabuloso recinto sagrado[40]. Se han encontrado algunos mosaicos de una gran nove-

---

[29] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 407-409.

[30] *Ibíd.*, pág. 398.

[31] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., página 1085.

[32] *Ibíd.*, pág. 1087.

[33] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 429-430. Sobre el sentido de la máscara de Océano, cfr. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, op. cit.*, págs. 149-154.

[34] Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, cit., págs. 151-157, lám. 143; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., pág. 40.

[35] M. H. Fantar (ed.), *La mosaïque en Tunisie*, París, 1994, págs. 119-122; M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y L. Slim, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, París, 1995, pág. 126, fig. 85; Ben Abed-Ben Khader, De Balanda y Uribe, *Image de pierre*, cit., fig. 346.

[36] Blanchard-Lemée, Ennaïfer y Slim, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, cit., pág. 178, fig. 84; Ben Abed-Ben Khaden, De Balanda y Uribe, *Image de pierre*, cit., fig. 349. Otras cabezas de Océano se parecen menos, *ibíd.*, figs. 347-348, 350-351. El tema se repite en la Casa de los Caballos de Cartago, *ibíd.*, fig. 73.

[37] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1085; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaïque*, cit., págs. 60-61; Panetier, *Volubilis*, cit., pág. 144.

[38] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., pág. 405.

[39] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086. Sobre el significado de las leyendas de Dionisos y las Estaciones, cfr. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, cit., págs. 173-187. Sobre el significado de las Estaciones habla la autora en págs. 158-161; D. Parrish, *Seasons Mosaics of Roman North Africa*, Madrid, 1984.

[40] J. M. Blázquez, *Urbanismo y sociedad en Hispania*, Madrid, 1991, págs. 147-204.

dad, como el de Marte y Rea. Un Marte desnudo con escudo sostenido en su mano izquierda corre hacia Rea, ésta recostada en el suelo, desnuda, salvo las piernas, dirige el brazo derecho a la cabeza[41]. Esta postura es la corriente de Ariadna al ser descubierta por Dionisos. Baste mencionar tan sólo un paralelo, el mosaico de *Annius Bonus* de Augusta Emérita, fechado en torno al año 400[42], o el de Volubilis con Ariadna, también tumbada, y Dionisos semidesnudo, de pie, delante de su amada[43]. El tipo físico de Rea Silvia es idéntico al de Ariadna en el mosaico emeritense, que parece un lejano reflejo de la belleza copta, que desplazó en la Tarda Antigüedad al desnudo clásico, que se ve en la Ariadna de Baltimore, según A. Blanco. El nuevo canon de belleza femenina prefiere hombros huidos, cintura breve, caderas redondas y miembros cortos y afilados. Rea Silvia y Ariadna lucen el tocado piramidal puesto en boga en el siglo IV. Estas dos figuras están muy próximas y demuestran que estos mosaicos de Lixus y de Augusta Emérita siguen las modas importadas de Oriente. La leyenda de Marte y Rea se documenta en mosaicos hispanos una sola vez, sobre la *spina* del mosaico circense de Bell-Lloch, en una postura muy parecida[44].

Un panel rectangular y un medallón son importantes por la novedad en tratar los amores entre Venus y Adonis, representados en un mosaico de Lixus. Los dos amantes casi desnudos ocupan el centro de la composición. Se abrazan y se besan. Una pieza está bastante deteriorada en el interior. Erotes, pájaros y cestos repletos de frutas rodean a los amantes. Los dos mosaicos proceden del mismo musivario[45]. Tres pavimentos hispanos (Arcos de la Frontera, Itálica, Tarragona) van decorados con esta leyenda amorosa, pero los amantes se representan en actitudes diferentes[46].

En la Casa de Helios, el dios solar marcha en su cuadriga[47]. El tema se repite en tres pavimentos hispanos (Mérida, Conimbriga, Córdoba)[48]. La Casa de las Tres Gracias recibe su nombre del pavimento descubierto en ella, datado entre los siglos II-III[49]. El tema de las Tres Gracias es raro en mosaicos hispanos, pues sólo aparece una vez, en Barcelona[50].

En Tánger se halló un mosaico, hoy destruido, con Anfitrite o Aurora en su carro[51]. Neptuno y Anfitrite se representan en dos mosaicos de Quintana de la Cueza y de Ameixial (Portugal). El primer pavimento está fechado en el siglo IV, y el segundo entre los años 268 y 330[52].

---

[41] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086.

[42] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978, pág. 34, lám. 26; J. M. Álvarez (ed.), *Mosaicos romanos del Mediterráneo*, Madrid, 2001, págs. 140-141.

[43] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1084, fig. 3.

[44] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 433-434.

[45] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086, figs. 9-10.

[46] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 418-420.

[47] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086.

[48] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., págs. 427-428.

[49] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086.

[50] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., pág. 423.

[51] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086.

[52] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., pág. 457; M. L. Neira, «Reminiscencias de las Lupercalia en el agro lusitano. A propósito de un mosaico de la villa de Santa Vitoria do Ameixial», en *L'Africa romana*, XII, págs. 907-920; J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-IVe siècle)*, Roma, 1997, págs. 255-260, láms. CXII, CXIII. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, cit., págs. 269-277, habla de los mosaicos de Volubilis, Banasa y Lixus, y los fecha a finales del siglo II y en la primera mitad del siglo III.

En Valentia-Banasa se encuentra en un mosaico Venus sentada en la concha, sostenida por dos erotes[53]. Se halló en una casa privada del barrio noroeste de la ciudad. Esta composición se repite en dos pavimentos hispanos: Quintanilla e Itálica[54]. La concha la sostienen dos tritones, como en los mosaicos de África Proconsular de Sétif[55], datado en el último cuarto del siglo IV o a comienzos del siguiente; Triunfo de Venus, de Cartago[56], de la misma fecha; y de Djemila, Casa del Asno[57]. Un último mosaico de Dionisos y las Estaciones, procedente de Volubilis[58], cabe recordar, con una decoración de tres filas de círculos de sogueados, superpuestos, que se repiten en el mosaico de Galatea[59].

Algunos mosaicos de Mauritania Tingitana son de gran novedad, como el del *Navigium Veneris*. Otros tienen paralelos estilísticos en mosaicos hispanos, como el de Orfeo, y otros responden a cartones del África Proconsular, como el de Océano de Lixus y la Nereida cabalgando un hipocampo. La calidad de los mosaicos es buena.

Sin embargo, temas bien conocidos en la musivaria hispana son desconocidos en los pavimentos de Mauritania Tingitana hasta el presente, como Polifemo y Galatea (Córdoba e Itálica)[60]; Aquiles en Squiros (Pedrosa de la Vega y Santisteban del Puerto)[61]; Bellerofonte y la Quimera (Torre de Bell-Lloch, Málaga, Ucero y Mérida)[62]; Leda y el cisne (Quintanilla de la Cueza, Alcalá de Henares e Itálica)[63]; Rapto de Europa (Mérida y Fernán Núñez)[64]; Teseo y el Minotauro (Pamplona, Córdoba, Conimbriga y Torre Palma)[65]; Aqueloo (Osuna)[66]; Musas (Arróniz, Mérida, Itálica, Torre de Palma, Moncada y Montemayor)[67]; Neptuno (Itálica, Mérida y Sabadell)[68]; Meleagro y Atalanta (Cardeñagimeno e Itálica)[69]; Suplicio de Dirce (Écija y Sagunto)[70]; Tetis (Jaén, Alcalá de Henares y Bruñuel)[71]; Juicio de Paris (Casariche)[72]; Artemis (Ampurias, Valladolid, Villabernardo y Comunión)[73]; grupo de dioses (Torre Palma, Carranque, Bell-Lloch, Barcelona y La Melena)[74], y algunos otros.

---

[53] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., pág. 1086.

[54] P. San Nicolás Pedraz, «La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos», en *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*, cit., págs. 393-394, figs. 2 y 4. En Siria una vez se documenta este tema, J. B. Balty, *Le Djebel al-'Arab. Histoire et patrimoine au Musée du Suweida*, París, 1991, pág. 81, láms. A-B.

[55] Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, cit., págs. 32, 156, lám. 149.

[56] *Ibid.*, págs. 156-158, lám. 150.

[57] *Ibid.*, págs. 43, 134, 156, lám. 151.

[58] San Nicolás Pedraz, «Historiografía de la musivaria romana de Mauretania Tingitana», cit., fig. 13; Limane, Rebuffat y Drocourt, *Volubilis. De mosaique*, cit., págs. 54-57; Panetier, *Volubilis*, cit., pág. 110.

[59] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid, 1978, págs. 54-55, lám. 77.

[60] Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, cit., pág. 413.

[61] *Ibid.*, págs. 391-392.

[62] *Ibid.*, págs. 394-396.

[63] *Ibid.*, pág. 400.

[64] *Ibid.*, pág. 401.

[65] *Ibid.*, pág. 403.

[66] *Ibid.*, págs. 409-410.

[67] *Ibid.*, págs. 411-412.

[68] *Ibid.*, págs. 412-413.

[69] *Ibid.*, págs. 413-414.

[70] *Ibid.*, págs. 414-415.

[71] *Ibid.*, pág. 415.

[72] *Ibid.*, págs. 421-427.

[73] *Ibid.*, págs. 422-423.

[74] *Ibid.*, págs. 424-425, 430-444.

Capítulo XXVIII

Mosaicos sirios de la Colección Villa Real, Madrid

El Hotel Villa Real de Madrid exhibe en sus salones una colección de mosaicos sirios, cuyo conocimiento no ha entrado en los circuitos científicos del tema. Proceden todos ellos de Siria, sin que hayamos podido determinar el lugar exacto. El Hotel ha publicado un catálogo con estas piezas, titulado *La Colección de Arte y Arqueología del Villa Real. Escultura. Cerámica. Mosaico,* Madrid, 1998, con excelentes fotografías y alguna breve indicación sobre cada pieza. Las figuras que ilustran el presente trabajo están tomadas del citado catálogo. Agradecemos vivamente a la Dirección del citado Hotel, y más particularmente al presidente de la Derby Hoteles Collection, las facilidades dadas para el estudio de tan magnífico material. El presente trabajo es complemento del que publica en esta misma revista la Dra. G. López Monteagudo, investigadora del CSIC.

Mosaicos catalogados

Cierva corriendo

El mosaico representa a una cierva corriendo hacia el lado derecho, sobre un fondo ligeramente sembrado de diminutas flores, formadas por botón, entre dos hojas y ramo. El hocico del animal es estrecho y afilado, con el labio inferior algo caído. Las orejas, picudas, están un tanto ladeadas. El cuello es de forma almendrada, ribeteado de color oscuro. El pecho es abombado y todo el animal está recorrido por una banda de color negro. En la parte superior del animal, el color está interrumpido por filas de diminutas teselas de color blanco. La grupa del animal es arqueada. El musivario ha expresado magníficamente la veloz carrera del animal en la postura de las patas, finas y bien delineadas las distintas partes de las cuatro extremidades.

Este fragmento debió formar parte de una escena de caza, que son muy frecuentes en los mosaicos del Oriente al final de la Antigüedad. Las medidas son 122 × 136 cm. Se data en el siglo v d.C.

Cabe recordar varios paralelos para esta cierva corriendo. Aparece en mosaicos del Oriente, como los dos muflones perseguidos por un perro de un pavimento decorado con escena de caza en el peristilo del atrio de la Casa de Dionisos de Nea

Pafos (Chipre)[1], obra fechada a finales del siglo II o comienzos del siguiente. Una cierva parada, en posición detenida, y con cuerpo parecido y también decorada con dos hileras de teselas blancas sobre el lomo, con el cuerpo más sombreado, decoraba un mosaico de la nave de la basílica de Chrysopolitissa (Ayia Kyriaké), Nea Pafos, datada en el siglo IV[2].

Un paralelo próximo lo encontramos en un pavimento del Pórtico de la Gran Columna, en Apamea de Siria, datado en el año 469, donde se ve a un león persiguiendo a un antílope, asimismo ribeteado con teselas de color blanco sobre la grupa. La forma del cuerpo es parecida, pero la cabeza es más pequeña. También el musivario logró representar, esta vez a la carrera, al animal acosado[3].

Un león persigue a dos ciervos en un mosaico de la iglesia de Huarté, en Siria, cuya fecha se sitúa entre los años 472 y 487. El cuerpo de los dos ciervos es bastante similar al de la cierva de la Colección Villa Real. Uno de ellos, el situado debajo de su compañero, tiene un cuello almendrado. Las flores del fondo son idénticas a las del fondo de la escena de cacería del pavimento de la iglesia de Huarté[4]. En cambio, el ciervo del mosaico hallado en la llamada Casa del Ciervo, fechado en el siglo VI, en Apamea de Siria, es de cuerpo diferente, más alargado y estilizado. El fondo está sembrado con flores parecidas a las del pavimento de la Colección Villa Real. Con ocasión de publicar este mosaico de Apamea, J. Balty[5] puntualiza que «estas flores constituyen en realidad una de las innovaciones más características del siglo V. Realizadas con una óptica naturalista aún, o ya resueltamente geométrica, presentan una variedad de formas. Sólo el pórtico de Apamea tiene 6 variedades diferentes». Frecuentemente, prosigue la autora belga, una figura anima este fondo decorativo. Estas obras evocan el arte de la tapicería, y ofrecen paralelos con los tissus coptos o sasánidas. Se ha buscado en la imitación de estos modelos textiles el origen del motivo floral en mosaico. En opinión de Doro Levi, por el contrario, este motivo habría aparecido más bien como el resultado de una evolución interna de esquemas ya conocidos. Por razones prácticas de ejecución, el nuevo motivo había de ser asociado a elementos del repertorio que representa el máximo de afinidades y proporcionarían los medios técnicos de traducirlos en teselas. La dos hipótesis, según J. Balty, tienen una parte de verdad; una a nivel teórico de la inspiración, y la otra a nivel práctico de la realización.

También el ciervo acompañando a una serpiente del mosaico que decoraba la catedral de Apamea de Siria —obra del año 533— es de cuerpo diferente, más ancho[6]. Los ciervos del siglo VI son de cuerpo más voluminoso.

---

[1] D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia, 1992, pág. 34, fig. 166.

[2] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 68-70, fig. 36.

[3] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, págs. 112-113; *id.*, «Les mosaïques de Sirie. Au Ve siècle et leur répertoire», *Byzantion*, LIV, 1984, págs. 459-460, lám. X, fig. 2.

[4] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 128-129. Además de los paralelos citados a la cierva de la Colección Villa Real, hay que recordar que los más exactos se encuentran en Siria, como los mosaicos de la iglesia de Photios, de Huarté, dos ejemplares, con el mismo tipo de cuerpo y de cabeza, fechados poco antes del 483, y del Michaelion, datado en 501-502 (P. Doncel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, Archéologie et liturgie*, Lovaina la Nueva, 1988, pág. 95, fig. 63, y pág. 110, fig. 76).

[5] J. Balty, *Mosaïques antiques*, págs. 134-135. A esta misma tipología de anatomía animal pertenece el antílope de Kasr el-Hallabat (M. Piccitillo, *I Mosaici di Giordania*, Spilimbergo, 1990, pág. 130; *id.*, *The Mosaics of Jordan*, Ammán, 1993, pág. 945, fig. 761).

[6] J. Balty, *Mosaïques antiques*, pág. 143.

Cabe aún recordar algunas piezas más como paralelo al mosaico del Hotel Villa Real de Madrid, como el ciervo parado de un mosaico de la antecámara del baptisterio antiguo de Huarté, con un perfil de cabeza y de cuerpo muy parecidos, de cuello almendrado y de pecho y ancas bien redondas[7]. Un mosaico del ábside de esta misma localidad lleva un antílope con cuello almendrado. El cuerpo es más delgado y más largo[8]. El último paralelo para la cierva que estudiamos es un ciervo corriendo, de un pavimento de la Worcester Hunt, de Antioquía, en torno al año 500, decorado con escena de caza, representado con la misma vivacidad, el mismo estilo de carrera, y con el cuello un tanto almendrado[9].

Zancuda y serpiente

Un mosaico de la Colección Hotel Villa Real va decorado con una zancuda de pie, que se enfrenta a una culebra o pequeña serpiente que evoluciona en el aire haciendo círculos enfrente de ella. Las cabezas se sitúan en la misma horizontal. El ave parece que intenta picar al ofidio para defenderse. El cuerpo de la serpiente es de tonalidad oscura; que contrasta con el blanco predominante del ave, excepto la cabeza, el cuello y el borde superior del cuerpo. Las patas son de color rojizo. La pata izquierda se eleva en gesto de repeler o detener la acometida de la serpiente. Las medidas de este mosaico son 150 × 107 cm, y su datación el siglo V d.C.

Las aves zancudas decoran frecuentemente mosaicos de época tardía en el Oriente. Un paralelo se encuentra en Apamea de Siria[10], pero se pueden añadir algunos más. Una zancuda en idéntica posición se encuentra junto a un pilar en el martyrium de Oumm Harteyn, obra fechada en 599/500[11]; y una segunda zancuda, muy parecida a la anterior, junto a un árbol con la visión del Paraíso, aunque con los dos pies en el suelo, se encuentra en el mosaico del martyrium de San Juan Bautista, en el mismo lugar.

Escena de banquete

Sobre un fondo rosado se representa una escena de banquete. Un varón tocado con una corona de perlas y un collar sobre el oído derecho, desnudo de cintura hacia arriba, está tumbado en el suelo con el torso erguido, apoyándose en su brazo iz-

[7] J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», pág. 460, lám. XII, fig. 1.

[8] J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», pág. 462, lám. XIII, fig. 2. En cambio, un antílope de un mosaico del nártex de la basílica antigua de Huarté, de mediados del siglo V, es diferente. El cuerpo es más corto y más ancho *(ibid.*, pág. 461, lám. XIII, fig. 1).

[9] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton, 1947, lám. CLXXVIIb.

[10] C. Dulière, *Fouilles d'Apamée de Syrie,* III, Bruselas, 1974, pág. 22, lám. XXVIII. Una serpiente con la misma postura ataca a una gallinácea en el tapiz de la iglesia de San Jorge, Houad, Siria, datado hacia el año 568 (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 143, fig. 114).

[11] J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», pág. 466; P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, págs. 193, 201, figs. 168, 181. Una zancuda picotea a una culebra en un panel de la basílica de Ilissos, Atenas, habitación XC. Aquí la serpiente se arrastra por el suelo, de mitad del siglo V (M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland. Fouth/Sixth Centuries with Architectural Surveys,* Nueva York-Londres, 1978, págs. 33-35, fig. 32). Una zancuda junto a un arbusto se representó en un mosaico de la Sala de Hipólito en Madaba (M. Piccirillo, *The Mosaics,* pág. 561, fig. 2).

quierdo mientras levanta el brazo derecho que sostiene un objeto alargado. Dirige la mirada a su derecha. Una dama velada se dirige hacia los pies del varón, ofreciéndole una fuente. Viste túnica larga. Las medidas son 73 × 98 cm. Se data en el siglo III d.C.[12].

Personajes mitológicos tumbados, con la misma postura y con una dama delante de ellos, están bien documentados en pavimentos de Chipre; por ejemplo, en la ya citada Casa de Dionisos de Nea Pafos, los cuadros de Píramo (recostado sobre un cántaro que vierte agua) y Tisbe[13], en el lado oeste del pórtico, y de Dionisos y Acmé[14]. Los colores rosáceos del cuerpo y del fondo, en estos dos pavimentos, son los mismos tonos que aparecen en el mosaico de la Colección Villa Real.

En mosaicos de Antioquía, la capital de la provincia romana de Siria, se encuentran escenas de banquetes con personajes semidesnudos en la misma postura tumbada, como Dionisos banqueteando en la Atrium House[15], fechada entre 115 y la mitad del siglo II d.C.; en la House of the Drinking Context, habitación 1, fechada a mediados del siglo II o algo más tarde[16].

Damas veladas también están bien documentadas en pavimentos antioquenos, como la Ifigenia[17] de la Casa de Ifigenia, del siglo II (época de Marco Aurelio); la imagen del invierno en la Casa de Menandro, con fuente en la mano[18]. La misma figura aparece en la Villa Constantina[19], en el año 425; etc.

Orla con hojas de acanto

Este fragmento de orla con tonalidades rosáceas está adornado con anchas hojas de acanto, muy esquematizadas, entre cuyos círculos se encuentran tres frutos, y una hoja lanceolada. Mide 77 × 150 cm. Se data en la primera mitad del siglo V.

La decoración de hojas de acanto, mucho más realistas, no tan anchas y sencillas, es un motivo muy frecuente en pavimentos sirios, con motivos de caza o de animales, o de peces aislados entre las hojas. Es un tema muy clásico que aparece ya en suelos africanos[20] y del Próximo Oriente. Entre estos últimos, basta recordar los de Siria, con orlas, procedentes de Sahba-Philippopolis, adornados con acantos con *putti* cazadores, del siglo III[21]; un segundo, con escenas de caza[22]; y el

[12] *Banca della Svizzera Italiana. Mosaici romani della Siria*, 1988.

[13] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 35-36, fig. 16.

[14] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 37-38, figs. 17-17a.

[15] D. Levi, *op. cit.*, págs. 21-24, lám. Ia.

[16] D. Levi, *op. cit.*, págs. 156-159, lám. XXX.

[17] D. Levi, *op. cit.*, págs. 119-120, lám. XXII.

[18] D. Levi, *op. cit.*, pág. 201, lám. XLVb.

[19] D. Levi, *op. cit.*, pág. 231, láms. LVb-LVI, LVIIa, CLX.

[20] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, págs. 56-57, lám. 34, de Constantina, la antigua Cirta, de la segunda mitad del siglo IV; *íd.*, págs. 57-58, 62, 144, lám. 35, de Cartago Khérceddine, de fecha 390-410 (véase también, sobre este ejemplar, M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *Sols de l'Afrique romaine*, París, 1995, pág. 187, fig. 134); *íd.*, págs. 119-121, lám. 109, de la misma localidad, Casa de Dominus Iulius, de 380-400 (véase también M. H. Fantar (ed.), *La Mosaïque en Tunisie*, París, 1994, págs. 108-109]; *íd.*, págs. 153-171, láms. LXXV, de Djemila, Casa de Castorius; etc.

[21] J. Balty, *Mosaïques antiques*, págs. 24-25.

[22] J. Balty, *Mosaïques antiques*, págs. 100-101.

mosaico de Meleagro y Atalante, de Apamea, del último cuarto del siglo V, también con *putti* cazando[23].

En los mosaicos de Jordania, las figuras o las escenas se encuentran dentro de hojas de acanto, y dentro de orlas, como en el pavimento de la Sala de Hipólito en Madaba, con cacería, del siglo VI[24], y del Monte Nebo, debajo de la iglesia de Kaeranos, con animales entre las hojas de acanto, de tiempos del obispo Ciro de Madaba, a comienzos del siglo VI[25], ocupando todo el tapiz del mosaico, pero no las orlas, como en mosaicos del Palacio quemado de Madaba[26], de la primera mitad del siglo VI, con animales dentro del tapiz; así como en el tapiz, con toda suerte de filigranas, del mosaico de la iglesia de Umm er-Rasas[27], al igual que en la iglesia de San Esteban de la misma localidad[28].

Orla de flores de loto

La Colección Villa Real[29] conserva cinco grandes fragmentos de orla decorados con flores de loto alternando en la postura. Las teselas son polícromas, de colores oscuros combinados con blanco, rosa y marrón. Miden, respectivamente, 34 × 144 cm; 34 × 131 cm; 34 × 112 cm; 34 × 154 cm; y 34 × 170 cm. Se datan en el siglo IV d.C.

Las filas de flores de loto, colocadas en el mismo sentido, o bien alternándolos, es motivo frecuente en mosaicos de Oriente, en orlas y en tapices. Los paralelos que se pueden recordar son muchos. Citamos sólo unos pocos. Así, las orlas del pavimento del baptisterio de la basílica A, Ayios Sergios de Peyia en Chipre[30]; el mosaico de las Amazonas cazadoras, del tercer cuarto del siglo V d.C., de Apamea de Siria[31]; el mosaico de la House of the Buffet Supper, habitación 5, de Antioquía[32], o de la Barracks House[33], del primer cuarto del siglo IV d.C.

Mosaico polícromo

Mosaico polícromo de teselas blancas, amarillentas y oscuras. El centro está ocupado por un rectángulo decorado sobre fondo blanco con dos hileras de capullos con tallo. El borde está recorrido por flores de loto, alternando las flores abiertas y las cerradas en las esquinas. Medidas: 85 × 100 cm. Datación: siglo IV d.C.

---

[23] J. Balty, *Mosaïques antiques*, págs. 120-121.

[24] M. Piccirillo, *I mosaici*, págs. 43-47, figs. 15-16; *id.*, *The Mosaics*, págs. 51, 58-61, 57, figs. 3, 11-15, 28. También en casas de Madaba, *ibid.*, págs, 71-76, figs. 35-39, 43.

[25] M. Piccirillo, *I mosaici*, págs. 70, 71, fig. 33. También el mosaico de la capilla septentrional de Zay el-Gharbi, *ibid.*, págs. 106-107, fig. 53.

[26] M. Piccirillo, *I mosaici*, págs. 48-49, figs, 17- 18, y págs. 167-168; *id.*, *The Mosaics*, págs. 78-79, figs. 49, 53.

[27] M. Piccirillo, *I mosaici*, págs. 72-74, fig. 34.

[28] M. Piccirillo, *I mosaici*, págs. 74-76, fig. 36.

[29] *Op. cit.*, pág. 21.

[30] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 105-106; W. A. Daszewski y D. Michaelides, *Mosaic Floors in Cyprus*, Ravena, 1988; *id.*, pág. 111, fig. 24. También en la basílica de Chrysopolitissa de Pafos (W. A. Daszewski y D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 90-91, figs. 2, 8; *id.*, págs. 110 y 112, fig. 23), y en una casa de Pafos, aquí en el interior del tapiz (*ibid.*, págs. 115, fig. 28).

[31] J. Balty, *Mosaïques antiques*, págs. 114-116. También C. Dulière, *op. cit.*, lám. IV.2.

[32] D. Levi, *op. cit.*, págs. 311-312, láms. CXXV, a-b, y láms. CXXVI, a-c, e.

[33] D. Levi, *op. cit.*, pág. 316, lám. CXXIX, d.

Ya se ha aludido en páginas anteriores a este tipo de flor colocada en el interior del rectángulo, muy frecuente en pavimentos de Antioquía. Recordamos algunos ejemplos, como el pavimento de la House of Phoenix, de comienzos del siglo V, que presenta flores de loto con capullo algo más estilizado[34]; el de la citada House of the Buffet Supper[35], habitación 7c, del primer cuarto del siglo V d.C.

Orla decorada con flores de loto contrapuestas a círculos decorados

Orla decorada con dos flores de loto contrapuestas, y con dos círculos. Uno de ellos con roseta en el interior, y el otro con dos frutos piriformes. Los colores son el negro para el fondo, y el blanco, el rosa y el marrón. Dimensiones: 41 × 121 cm. Datación: primera mitad del siglo V d.C.

La roseta con variantes en los pétalos es motivo decorativo de la musivaria romana. Basta recordar las rosetas de la Casa de Menandro en Antioquía, habitación 5, de mediados del siglo III[36]; la de la Kaoussie Church, ala este, del año 387, con círculo interior, muy parecido en las hojas a la roseta de la Colección Villa Real[37].

Orla decorada con flores de loto y círculos

La orla es muy parecida a la anterior, de la que se diferencia por la decoración de los círculos, una granada en el círculo de la izquierda, y una perdiz en el situado a la derecha. Los colores son los mismos. Medidas: 43 × 128 cm. Datación: siglo V d.C.

La granada es un fruto frecuente en musivaria romana oriental. A veces aparece en el árbol, como en el citado mosaico de Umm Harteyn, con la visión del Paraíso. Granadas sueltas o árboles cargados de estos frutos son temas frecuentes en mosaicos de Jordania, como lo indican los pavimentos de Madaba, con representación de los Árboles del Paraíso, Casa de Farid el-Masri[38], fechada en la segunda mitad del siglo VI; el mosaico de la parte occidental de la iglesia de la acrópolis de Ma'in, con árbol[39], datado entre los años 719-720; de la iglesia de los Santos Lot y Procopio de Khirbet el-Mukhayyat[40], de la mitad del siglo VI, con granadas, al igual que el mosaico pres-

[34] D. Levi, *op. cit.*, págs. 352-355, lám. LXXXIII.

[35] D. Levi, *op. cit.*, págs. 311-312, lám. CXXII. Véase también el catálogo de subastas de Sotheby's, Londres, 10/7/90, lote C 347. Las flores desarrolladas sobre tallo decoran un mosaico de Awzai (M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París, 1958, pág. 126, lám. LXXXII), fechado en la segunda mitad del siglo IV o a comienzos del siglo siguiente.

[36] D. Levi, *op. cit.*, págs. 198, lám. CV.

[37] D. Levi, *op. cit.*, págs. 283-288, lám. CXII; J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», págs. 440-441, lám. 1, fig. 1. También *Banca della Svizzera Italiana. Mosaici romani della Siria. Sotheby's*, Nueva York, 1988, 17 de diciembre de 1997, lote 17. También C. Dulière, *op. cit.*, lám. IV.2. Dos grandes rosetas dentro de un círculo decoran dos pavimentos de la iglesia de Choueifat, Khaldé, Líbano, de finales del siglo V (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, págs. 366-367, figs. 350-351), y una dentro de un octógono de la citada basílica de Ilissos, Atenas (M. Spiro, *op. cit.*, págs. 33-35, fig. 33).

[38] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 52-53, fig. 20.

[39] M. Piccirillo, *I Mosaici*, pág. 54, fig. 22; *id.*, *The Mosaics*, pág. 198, figs. 301-302.

[40] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 63-64, fig. 2; *id.*, *The Mosaics*, págs. 164-165, fig. 213.

biterial de la iglesia del obispo Sergio[41], entre los años 586-588; la parte superior del mosaico de la iglesia de San Esteban en Umm er-Rasas, de época del obispo Sergio, año 586[42], o el pavimento del presbiterio de la misma localidad en la iglesia de los leones, de finales del siglo VI[43], o los mosaicos decorados con edificios y granadas al lado, como en la iglesia de la acrópolis de Ma'in, fechada entre los años 719-720, así como las representaciones de Charach Mouba, Arcópolis, Gadoror, Esbounta y Nicópolis[44], etc. Un ramo con tres granadas decora un mosaico de la Basílica de Ayias Trias, cerca de Yialousa en Chipre, obra de comienzos del siglo V[45].

La perdiz es un ave que aparece mucho en mosaicos orientales. Unas veces está sola, como en un pavimento chipriota de la Casa de Dionisos, con escenas de vendimia[46], o en el de los Baños de Mansoura, con perro, que ha cazado una perdiz, datado en el siglo IV[47], o en los mosaicos del martyrium de Khaldé, Líbano, con perdices contrapuestas[48], del siglo VI, o de Deir el-Adas, Siria, con escenas de la vida cotidiana, en este caso con caza de perdiz con reclamo, otras dos caminan sueltas, del año 621[49]; el de Madaba, Sala de Hipólito, de mediados del siglo VI, con dos perdices afrontadas[50]; o con la caza de perdiz con reclamo de Gerasa, iglesia de Elías, María y Goreg, de los primeros decenios del siglo VII[51], o de la catedral de Madaba, de la segunda mitad del siglo VI[52]. Los dueños de las lujosas villas de Antioquía, tan censurados por Juan Crisóstomo por su lujo escandaloso, adornaban los pavimentos de sus mansiones con perdices, como la Villa Constantina, habitación 4[53], del año 425.

[41] M. Piccirillo, *I Mosaici*, pág. 73, fig. 35; *id.*, *The Mosaics*, pág. 206, fig. 331.

[42] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 74-76, fig. 36.

[43] M. Piccirillo, *I Mosaici*, pág. 79, fig. 37; *id.*, *The Mosaics*, págs. 211-212, figs. 338-339.

[44] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 151-156; *id.*, *The Mosaics*, págs. 196-201, figs. 297-306.

[45] D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, págs. 79-80, lám. 44b. Los árboles de granada se representaron muy frecuentemente en pavimentos jordanos, como en la iglesia de San Eliano en Madaba, de 395-396 (M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 123, 126, figs. 127-137); el mosaico del Paraíso en la capilla de la familia Twal (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 128, fig. 139); en la nueva capilla del baptisterio (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 150, fig. 197); en la capilla superior de Juan en el Monte Nebo (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 175, fig. 228); en la iglesia del diácono Tomás, del Monte Nebo (M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 184, 188, figs. 256-260); etc. Un rectángulo con cuatro granadas decora un pavimento de la capilla de la Theotokos (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 151, fig. 199), del tiempo del obispo Leoncio (603-608) en Madaba. En un mosaico de la iglesia del diácono Tomás, en Jordama, un joven arranca las granadas del árbol y las deposita en un cesto (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 183, fig. 256). Una pera sobre un cesto entre hojas de acanto decora igualmente una orla de un mosaico de esta misma iglesia (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 187, fig. 262). En la iglesia del obispo Sergio (587-580) se dibuja un roleo de hojas de acanto y un hombre transportando en un manto granadas y peras (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 235, fig. 368). En un roleo de acanto, en la iglesia superior de Massuh, Jordania, se encuentra una perdiz (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 253, fig. 444). En mosaicos hispanos apenas se representan granados y perdices: tres ejemplares en un pavimento de Quintana del Marco (León), de época bajoimperial; uno en una escena de Belerofonte, y la Quimera en Puerta Oscura (Málaga), del siglo II, y una pieza aislada en un mosaico de Cártama (Málaga), con los trabajos de Hércules (J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, 1981, pág. 79, lám. 61A, 88-92; *id.*, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993, págs. 335-342).

[46] D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, pág. 29, láms. 11c-30.

[47] D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, pág. 76.

[48] M. Chéhab, *op. cit.*, págs. 114-116, lám. CXVIII, 4.

[49] J. Balty, *Mosaïques antiques*, pág. 148.

[50] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 169-171.

[51] M. Piccirillo, *I Mosaici*, págs. 172, 174.

[52] M. Picciirillo, *I Mosaici*, págs. 175, 179.

[53] D. Levi, *op. cit.*, págs. 255-256, lám. LXI, c. Una perdiz en el interior de un octógono decora un pavimento de la iglesia de Rayan, Siria, de 411 (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 265, fig. 241); dentro de un re-

Mosaico con imbricaciones florales

Este mosaico, como los demás de esta magnífica Colección del Hotel Villa Real, es de teselas policromadas. El fondo es blanco, las flores son rosáceas y los arcos de las imbricaciones son de color negro. Mide 82 × 128 cm. Se data en el siglo v o vi.

Este tipo de decoración tiene bastantes paralelos en Oriente. Prácticamente iguales se conocen en los mosaicos de Chipre: baptisterio de la basílica de Kurión; del ábside de la basílica A de Ayios Georgios, Peyia; del atrio de la basílica de Chrysopolitissa, de Pafos; y de la basílica de Ktima, Pafos. En otro pavimento, las imbricaciones carecen de arco oscuro, como el del hall de un edificio público de Kurión[54]. Todas estas obras son del siglo vi. Esta decoración es frecuente en pavimentos de Antioquía, sin arco oscuro, como en la citada House of the Buffet Supper[55], habitación 5, del primer cuarto del siglo v, en la House of the Bird-Rincean, con flores[56], fechada entre los años 526 y 540; o en la iglesia de Machouka[57]. En Apamea de Siria se encuentra en la Casa del Ciervo[58], del segundo cuarto del siglo v.

---

cuadro junto a un ramo en Khirbet Cheik Messaoud, Joran, Siria, de 432 (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 303, fig. 285); y dos perdices afrontadas en un ramo en un rectángulo en la iglesia de Choueifat, Khaldé, Líbano, de finales del siglo v (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 367, fig. 351). En mosaicos africanos se representan también perdices, en el campo junto a las villas, como en Tabarka, dos pavimentos, fechados a finales del siglo iv o a comienzos del siguiente (M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *op. cit.*, pág. 171; K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 122, láms. 111-112; M. H. Fantar (ed.), *op. cit.*, págs. 147, 149]. En el Africa Proconsular se cazaban las perdices con cestos, técnica no documentada en los mosaicos del Próximo Oriente, como el mosaico de Ouedna, Casa de los Laberii, con escenas rurales, donde un hombre a gatas, cubierto con una piel, empuja a las perdices hacia un gran cesto (K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 51, 112, lám. 101; M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *op. cit.*, págs. 174, 175, fig. 125), datado entre los años 160-180; de Kélibia (M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *op. cit.*, pág. 180, fig. 129), y de Althiburus (M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *op. cit.*, págs. 184-185, fig. 132; M. Ennaïfer, *La cité d'Althiburus et le édifice des Asclepieia*, Túnez, 1976, pág. 112, láms. CXXXIIIa, CXXV), cuya fecha oscila entre los años 280-290. En la orla de este gran mosaico con escena de caza cuelgan perdices muertas por el pico, tema desconocido en mosaicos del Oriente (M. Ennaïfer, *op. cit.*, págs. 109-110, láms. CXVIII, CXXCXXId, CXXIIb-c).

[54] W. A. Daszewski y D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 130-133, figs. 55-58. También, como paralelo exacto, se puede mencionar el pavimento del baptisterio de la basílica de Shyrvallos, Ktima, Pafos, del siglo vi (D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 108-109, fig. 62). La decoración de imbricaciones, alternando los colores blanco y negro, sin flor en el interior, también se da en mármol, como en la basílica de Ayios Epiphanios, en Salamis-Constantia, de Chipre, siglo vi (D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 88-89, fig. 48).

[55] D. Levi, *op. cit.*, págs. 311-312. lám. CXXVI.

[56] D. Levi, *op. cit.*, pág. 366, láms. CXXXVIII, d-f.

[57] D. Levi, *op. cit.*, págs. 368-369, láms. CXLI, b-c. Esta misma decoración se encuentra en un mosaico jordano del Monte Nebo, del antiguo diakonikon-baptisterio (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 147, fig. 184), con arcos y el mismo tipo de flor. Los ejemplos se podrían multiplicar en pavimentos de Jordania en Madaba, en la iglesia de los Apóstoles, del mosaísta Salaman, que trabajaba en 578 (M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 97-103, 106, figs. 79-86, 93); en la capilla del Mártir Teodoro, de 562 (M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 109, 112-113, figs. 97, 100-101); en la capilla del baptisterio (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 114, figs. 102-103); en la capilla del preste Juan en el Monte Nebo (M. Piccirillo, *The Mosaics*, págs. 168-169, figs. 218-219); en la iglesia del diácono Tomás, en el mismo Monte Nebo (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 187, figs. 261-263); en la capilla de Suwayfiyah, Filadelfia (M. Piccirillo, *The Mosaics*, pág. 264, fig. 470); etc.

[58] J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», pág. 464, lám. IX.2.

Mosaico con motivo floral de cuatro pétalos

Mosaico geométrico de teselas policromadas, con umbo y cuadrado en el interior. Los colores empleados por el musivario son: el blanco, el amarillo, el rosáceo y el negro. Medidas: 90 × 91 cm. Datación: siglo IV d.C.

Estos juegos de figuras geométricas están presentes en mosaicos a lo largo de toda la Antigüedad Tardía. La decoración central es un motivo que tiene muchos paralelos en los mosaicos de Antioquía, por ejemplo en la habitación 5 de la Casa de Ifigenia, y de la Casa del Acueducto de Trajano[59]; y de la «Piscina Romana»[60].

Mosaico con fuente de frutos

Los colores de este fragmento de pavimento son el blanco para el fondo, para los frutos y para el anillo del plato, el verde para las hojas, y el negro para el fondo de la fuente. Medidas: 70 × 68. Datación: siglo IV d.C.

Las representaciones de cestas con frutos no escasean en el arte musivario oriental. Aparecen, por ejemplo, en el triclinio de la Casa de Aión, Nea Pafos, con la procesión triunfal del niño Dionisos, fechado en el segundo cuarto del siglo IV[61], donde un joven desnudo ofrece una fuente redonda con dos frutos; en un fragmento musivario con portador de fuente con gruesas uvas, hallado en Lambrousa, Chipre, de la misma fecha[62]; en el pavimento de Chresis[63], Antioquía, con fuente con dos granadas, que es probablemente la fruta representada en el fragmento del «bodegón» Villa Real.

Los frutos son los mismos que los representados junto a un plato, dentro de una corona de hojas, en el ábside de un edificio público de Kurión, fechado en el siglo VI[64].

Crátera

Emblema de mosaico policromado, romboidal, con borde de olas. En el interior, dentro de un segundo rombo, se encuentra una crátera agallonada, con asas serpentiformes y cuello bajo, con hoja de vid en la parte superior, rodeada de espirales a los dos lados. Colores: blanco en el fondo; marrón en las olas, amarillo en el rombo interior, negro en las espirales, en las aras y en la hoja de vid. Los gallones tienen toques de color rosa. Medidas: 91 × 91 cm. Siglo IV d.C.

[59] D. Levi, *op. cit.*, págs. 34-35, 66, láms. XCIV, c-e.

[60] D. Levi, *op. cit.*, págs. 166-167, lám. CIII, b. Un paralelo a esta composición de rombo con cruz floral en el centro dentro de un rectángulo decora un pavimento de Althiburus (M. Ennaïfer, *op. cit.*, pág. 106, lám. CXI).

[61] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 62-63, fig. 31.

[62] D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 64, fig. 32.

[63] D. Levi, *op. cit.*, págs. 278-279, lám. CLXXXIII, d.

[64] D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 94-95, fig. 52b.

Las cráteras son muy frecuentes en mosaicos de todas las épocas. Este ejemplar tiene paralelos en pavimentos galos[65], de la primera antecámara de la iglesia de Zahrani, en el Líbano[66], fechada entre los años 524-541; y en un mosaico de la iglesia de Khirbet Mouga, en Apamena, datado entre los años 394-395[67].

Pelta estilizada

Triángulo en pelta estilizada sobre fondo negro y el resto de amarillo, con dos hojas de acanto a los lados. Medidas: 97 × 49 cm. Fechado en el siglo III-IV d.C. Un paralelo exacto se subastó en Sotheby's[68]. Otros ejemplares, no tan estilizados, decoraban mosaicos chipriotas: Casa de Orfeo, con Hércules y el león de Nemea, en Nea Pafos[69], de finales del siglo II o de comienzos del siguiente, y el Rapto de Ganymedes, también de Nea Pafos, de la misma fecha[70].

Otra Peita

Fragmento de mosaico, igual que el anterior, con el que presenta algunas variantes: la principal es que tiene hojas a los lados en vez de hojas de acanto, y en los colores, que aquí son: marrón en el fondo, rosa en los bordes del triángulo y en el triángulo de lados curvos del interior de la pelta, y blanco en la pelta y en las hojas. Tiene los mismos paralelos artísticos referenciados en el apartado anterior.

MOSAICOS NO CATALOGADOS

Crátera

La crátera de este pavimento es muy parecida a la crátera descrita anteriormente, salvo que ésta no se rodea de hojas de acanto de color verde. También se diferencia en la forma del pie, que no es triangular. Ésta es de mayor tamaño y su cuello más esbelto. Destaca el color amarillento de la hoja sobre la crátera. Mide 91 × 91 cm, y se data en el siglo II.

Un paralelo es una segunda crátera del citado mosaico de la iglesia de Zahrani en el Líbano, y un segundo se halla en el pavimento de la mencionada iglesia de Khirbet Mouga, igualmente con hoja sobre la boca.

---

[65] H. Stern, *Recueil générale de mosaïques de la Gaule, II. De Lyonnaise, 1*, París, 1967, págs. 93-94, lám. LXVIII. Un paralelo para la crátera se halla en un pavimento de Hir Esh-Sheikh, Siria, de mitad del siglo V (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 124, fig. 86), y un segundo en la iglesia de Choucifat, Khaldé, Líbano, de finales del siglo V (P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 263, fig. 346).

[66] M. Chéhab, *op. cit.*, págs. 95, 99, lám. L.

[67] J. Balty, «Les mosaïques de Syrie», pág. 441, lám. 1, fig. 1.

[68] *Banca de la Svizzera Italiana, 1988. Mosaici romani della Siria*, 31 de mayo de 90, lote 219.

[69] D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 18, fig. 4; W. A. Daszewski y D. Michaelides, *op. cit.*, págs. 48-49, fig. 29.

[70] D. Michaelides, *op. cit.*, pág. 33, fig. 14.

Fragmento con hojas de acanto con fruto piriforme y círculo

Es muy parecido, incluso en los colores, a la pieza anterior, de la que se diferencia en llevar entre las hojas un fruto piriforme, que se representa en el citado mosaico de la iglesia de Zahrani, Líbano, en la hoja izquierda, y en un fruto redondo, grande, al lado derecho. Medidas: 77 × 150 cm.

Los círculos de tamaño grande adornan los pavimentos, como en dos mosaicos de Antioquía, Bath C[71], de la segunda mitad del siglo IV.

Fragmento de mosaico con rombos con cruces floreadas

El tapiz está cubierto por rombos formados por flores contrapuestas, a ambos lados, y con un ramo integrado por 4 flores. El fondo es blanco. El negro se usa en las hojas y en el tallo. El capullo es amarillento. Medidas: 165 × 217 cm.

Esta decoración en frecuente en pavimentos de Antioquía, como los mosaicos de la House of the Buffet Supper, niveles intermedio e inferior[72], del final del siglo IV o de comienzos del siguiente.

Mosaico geométrico

Fragmento de mosaico con sogueados formando diferentes figuras geométricas, con dos triángulos contrapuestos en el centro. Colores: blanco, amarillo y negro. Medidas: 79 × 140 cm. Datación: siglo IV d.C.

Este tipo de composiciones abundan en la Antigüedad Tardía.

Dos fragmentos de la Colección Villa Real llevan el mismo tipo de decoración, aunque ofrecen variantes respecto a otros ejemplares conocidos en Oriente, como los pavimentos antioqueños de los Baths E y D[73], este último de época de Septimio Severo. La fecha del primero viene dada por las monedas del emperador Galo Maximiano (306-310), quien, después de su primera abdicación, fue corregente de Constantino (286-305), y de Galeria Valeria, después de 305, la hija de Diocleciano, casada con Galerio en 292, Augusta desde 305 a 311.

[71] D. Levi, *op. cit.*, págs. 290-291, láms. CXIX, f-g.
[72] D. Levi, *op. cit.*, págs. 311-312, láms. CVII, d; CXXVI, b.
[73] D. Levi, *op. cit.*, págs. 261, 285-286, láms. CX, c; CXVI, c.

CAPÍTULO XXIX

Nuevos mosaicos de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid (II)

El Hotel Villa Real de Madrid[1] conserva una buena colección de mosaicos procedentes del Oriente Antiguo, parte de ella ha sido ya estudiada por nosotros[2], con los que se decoran diferentes habitaciones, salones y pasillos, y un buen grupo está depositado en los almacenes en espera de ser expuestos al público. Es una gran novedad de este espléndido hotel, muy de alabar, emplear mosaicos para la decoración del hotel y con una colección, también de gran calidad, de vasos suritálicos. Con este trabajo se publica el resto de la colección de mosaicos. Este tipo de decoración se encuadra dentro de las nuevas tendencias de hostelería que pretenden hacer de algunos hoteles algo más que simples alojamientos, para convertirlos en centros de cultura en los que el cliente pueda acercarse a diferentes aspectos del arte y admirar obras, que hasta ahora solamente podían verse en museos, en un entorno mucho más relajado.

En normas generales son pavimentos de buena calidad, con un estudio adecuado de las figuras en la mayoría de las ocasiones y óptimas teselas. El colorido es variado y bien matizado. Muchos de ellos pueden fecharse en torno al siglo IV, pero hay que tener en cuenta que son temas que perviven durante decenios, por lo que algunos pueden ser muy posteriores. Los paralelos más próximos se encuentran en Siria, en Jordania, en Palestina, y regiones limítrofes, conocidas todas ellas por la buena calidad de sus mosaicos. Los mosaicos mayoritariamente proceden de una colección privada comprada en Riehen, Suiza, y en alguno de ellos se señala Siria como lugar de procedencia, lo que nos da una pista sobre el lugar de origen de estos pavimentos.

---

[1] Queremos sumarnos a los agradecimientos ya expresados por la Dra. G. López Monteagudo en su artículo, y especialmente a don Joan Clos por permitirnos hacer el estudio de estos mosaicos, a don Félix García Herranz, director general del Hotel Villa Real, al subdirector del Hotel, don Antonio Martín, al jefe de mantenimiento don Francisco Pérez y a todo el personal del hotel, por facilitarnos enormemente nuestra labor, ya que siempre han estado dispuestos a atender nuestras peticiones. También queremos expresar nuestro reconocimiento a don Luis Gonzálvez por facilitarnos las fotografías de los mosaicos que se encuentran en Barcelona, y a don Jordi Muñoz por facilitarnos las fotografías y las medidas del grupo de mosaicos que forman parte de la exposición itinerante, que en el momento de redactar el presente trabajo se encontraban en Ceuta.

[2] J. M. Blázquez Martínez, «Mosaicos sirios de la Colección Villa Real, Madrid», en *Romanización y Cristianismo en la Siria Mesopotámica. Antigüedad y Cristianismo XV*, 1998, págs. 477 y ss.; G. López Monteagudo, «Mosaicos geométricos de la Colección Villa Real en Madrid», en *Romanización y Cristianismo en la Siria Mesopotámica. Antigüedad y Cristianismo XV*, 1998, págs. 495 y ss.

En el Bajo Imperio existió una continuidad artística en todo el Mediterráneo, muchos temas se repiten desde el Oriente al África Proconsular y hay que pensar que lo que circulaban, más que los artesanos, eran los *copy-books*.

R-64 MOSAICO CON GALLINA PINTADA COMÚN

Dimensiones: 50 × 51 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-0,6.
Densidad: 161.
Colores[3]: B, Ma, S, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Príncipe de Asturias.

Éste es el primero de los mosaicos en los que aparece representada una gallina de Guinea común *(numida meleagris),* o gallina pintada común, originaria de África y Arabia, que es muy habitual en las zonas húmedas de matorral, bosque, sabana y pradera. El plumaje es empedrado alternando pequeños recuadros en blanco y negro sobre fondo marrón. El ave camina hacia la izquierda y se encuentra dentro de un doble marco formado por hileras de teselas negras y marrones; el fondo de la composición es uniforme, sin indicativos del lugar en el que se encuentra el animal; con toda seguridad este recuadro formaba parte de una composición mayor en la que se debían recoger diferentes tipos de animales a modo de muestrario. Las teselas son muy parejas y de excelente calidad y están bien pegadas al fondo.

R-129 MOSAICO CON TRES GALLINAS PINTADA COMÚN

Dimensiones: 164 × 84 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 96.
Colores: B, M, N, G, V, R.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Éste es el segundo mosaico, en el que aparece representada la gallina de Guinea común, en este caso tres ejemplares, que el musivario ha colocado entre estilizados arbustos, cuyas ramas terminan en botones y la superior de ellas en una flor tricolor. Las tres aves se encuentran junto a un arbusto, dos a los lados y una, la que ocupa la posición central, próxima a él, que picotea el suelo al modo de la gallina doméstica, comportamiento típico en estas aves que poseen una jerarquía social basada en el picoteo. La composición está rodeada por un marco doble de tres filas de teselas el interior, todas ellas del mismo color, y cinco el exterior, alternando los colores marrón, rojo y gris. El hecho de que estén representados los arbustos, muy estilizados, típicos de zonas lacustres, nos hace pensar que las aves están representadas en su hábitat natural.

[3] Las abreviaturas que hemos empleado para los colores son las siguientes: A = amarillo, Az = azul, B = blanco, G = gris, M = marrón, Ma = marfil, N = negro, O = ocre, R = rojo, S = salmón, V = verde.

La gallina de Guinea común está bien representada en los mosaicos de Jordania, en parte la *Arabia Felix* de los romanos. Baste recordar unos cuantos paralelos, como en el Hall de Hipólito, fechado en el siglo VI[4], con el mismo tipo de arbusto; en la cripta de San Eliano, datada en los años 595/596, también en Madaba[5], la gallina de Guinea común aparece representada sola, y también camina hacia la derecha; en la iglesia del obispo Isaías de Gerasa, dos ejemplares de gallina de Guinea común aparecen rodeadas de zarcillos que salen de una crátera[6]; en los castillos omeyas de Qasr al-Hallabat se representaron gallinas de Guinea afrontadas[7]; en Madaba, una fila de estas aves en procesión fueron plasmadas en el baptisterio superior construido durante el episcopado de Sergio, datado a finales del siglo VI[8]. La gallina pintada común se representa en mosaicos africanos, como el mosaico de Asinus Nica, en la Casa del Asno de Djemila, que se puede fechar en el siglo IV o a comienzos del siguiente[9].

R-65 MOSAICO CON PATO REAL

Dimensiones: 51 × 50 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-0,6.
Densidad: 170.
Colores: B, Ma, S, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Príncipe de Asturias.

Tres de los mosaicos que estamos estudiando aparecen decorados con patos, todos ellos de similares características. Este primero, el de mayor calidad artística, por el tipo de plumaje con el que aparece representado puede tratarse de un pato real *(Anas platyrhynchos),* o pato azulón abundante en numerosas zonas del planeta, incluidos, principalmente, los estuarios de los ríos africanos y asiáticos. El musivario ha intentado representar el hábitat natural con dos fragmentos de plantas típicas de zonas acuáticas, aunque el ave está representada en tierra firme, al igual que en los otros dos casos que veremos, probablemente en el acto de acercarse al agua. El animal va enmarcado por un doble recuadro, de una única fila, de teselas negras. Al igual que la pieza R-64, este mosaico debía pertenecer a un conjunto mayor, presentando con él características comunes, como el doble recuadro, separado uno de otro por cinco filas de teselas. Las dimensiones generales son las mismas en ambos casos, así como el tamaño de las teselas, los colores y la densidad por dm^2. Sería muy aventurado afirmar que estos dos mosaicos pertenecen a un mismo conjunto, pues presentan algunas leves diferencias como la doble fila de teselas en el recuadro interior de la pieza R-64, aunque no sería del todo descabellado pensarlo.

[4] M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan,* Ammán, 1992, fig. 129.
[5] M. Piccirillo, *op. cit.,* pág. 122, fig. 126.
[6] M. Piccirillo, *op. cit.,* pág. 294, fig. 565.
[7] M. Picirillo, *op. cit.,* pág. 762, fig. 762.
[8] M. Piccirillo, *L'Arabie Chrétienne,* Milán, 2002, pág. 153.
[9] K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, 1978, págs. 102, 117, lám. 185. Las gallinas se encuentran entre arbustos.

R-82 MOSAICO CON PATO

Dimensiones: 58 × 62 cm.
Tamaño de teselas: 0,7.
Densidad: 89.
Colores: Az, V, M, B, G.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Algo más tosco que el anterior es el dibujo del pato representado en este mosaico, también representado en tierra firme junto a plantas típicas de ribera o de zonas lacustres. La técnica es menos depurada, presentando una mayor separación entre teselas, como demuestra el hecho de que a pesar de ser poco mayores que en el caso anterior, la densidad por dm^2 es poco más o menos la mitad.

R-83 MOSAICO CON PATO

Dimensiones: 72 × 46 cm.
Tamaño de teselas: 0,7.
Densidad: 91.
Colores: N, V, B, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

El tercero de los mosaicos del Hotel Villa Real con representación de pato es este de calidad intermedia. También podría tratarse de un ejemplar de *Anas platyrhynchos,* aunque sus características están menos definidas. Está representado también en tierra firme junto a plantas lacustres, mucho más elaboradas que las anteriores. No va enmarcado, lo que indica claramente que este fragmento de mosaico hay que encuadrarlo en una composición de mayor tamaño, e iría acompañado, presumiblemente, de otros animales. Un trazo inferior podría indicar la parte final de la composición o la línea de ribera. Las teselas son relativamente grandes y con bastante separación, lo que indica que la técnica del musivario no era muy depurada.

Los mosaicos del Oriente, pero también los de Occidente, decorados con patos, son muy abundantes. Varios patos, ya solos, ya emparejados, ocupan algunos de los recuadros en un pavimento de la iglesia de Shunah, en el territorio de la ciudad de Livias, localidad que en época bizantina pertenecía a la provincia Palestina Prima[10]. El pato real, bien reconocible por el anillo blanquecino al cuello, se representa en el mosaico del Dominus Iulius de Cartago, fechado en la segunda mitad del siglo IV[11], en el que un sirviente se lo ofrece a la domina sentada. El pato común es el que se representa más frecuentemente en los mosaicos de la Casa de los Caballos de Carta-

[10] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 322, fig. 668.
[11] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 121, lám. 110.

go, fechada en torno al año 300[12], donde aparece junto a arbustos. El pato común está representado dos veces en un mosaico de Tabarka, alrededor de una villa, fechado a finales del siglo IV[13] o comienzos del siglo siguiente. Se repite en el mosaico del zodiaco de Haidra, de finales del siglo III, o de comienzos del IV[14]; en el ya mencionado mosaico de Asinus Nice; también en mosaicos de Antioquía de Siria, donde el pato va representado de perfil entre arbustos, como el del Hotel Villa Real[15].

R-107 MOSAICO CON GALLO

Dimensiones: Diámetro, 82 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 122.
Colores: B, G, M, O, V.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

En un fragmento de pavimento de forma circular, probablemente uno de los medallones de un mosaico mayor, aparece representado un gallo que denota una buena habilidad técnica por parte del artista encargado de su creación, como demuestra la alta densidad de teselas por dm^2 a pesar de su tamaño. El gallo está encarado hacia la izquierda, con la cola levantada y encorvado como si avanzara contra algo. Los espolones aparecen bien marcados y el colorido del plumaje es vivo y variado.

Tanto gallos como gallinas decoran frecuentemente los pavimentos romanos, abundando en Jordania, como en la Iglesia de los Santos Apóstoles, en Madaba, fechada en el año 578, obra del musivario Salaman; en la misma iglesia, una gallina entre roleos de hojas de acanto, con pájaro[16] posado sobre el lomo; también en esta misma iglesia unos gallos aparecen flanqueados por cráteras; en la capilla del Baptisterio del mártir Teodoro, igualmente en Madaba, fechada en el año 562, se repite la composición de gallos a los lados de una crátera[17]; en la capilla inferior del sacerdote Juan, en el Monte Nebo, datada en el año 568, el gallo[18] se encuentra solo[19]; en Esbus, en la Iglesia norte, también aparece un gallo solitario; en la iglesia inferior de Massuh, gallos acompañan a una crátera[20]; etc. El gallo también se representa en mosaicos africanos, como en el pavimento sepulcral de la tumba de Vitalis, en Bord el-Loudi[21]. Dos gallos se enfrentan en un mosaico de la House of the Peddler of Erotes, de Antioquía de Siria[22], datado entre los años 235-312.

---

[12] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 85, láms. 75-76.
[13] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 122, lám. 112.
[14] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 158, lám. 155.
[15] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, pág. 226, láms. LXf, LXIa.
[16] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 103, fig. 85.
[17] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 115, fig. 104.
[18] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 176, fig. 241.
[19] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 250, fig. 422.
[20] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 254, fig. 449.
[21] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, lám. 187.
[22] D. Levi, *op. cit.*, págs. 191-195, lám. XLIIIa.

R-69 MOSAICO CON ZANCUDAS

Dimensiones: 65 × 55 cm.
Tamaño de teselas: 0,6-0,8.
Densidad: 163.
Colores: M, N, G, V, Ma, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Habitación 501.

Casi con toda seguridad, este fragmento de pavimento y el siguiente, R-70, pertenecen a un mismo mosaico. En él aparecen representadas dos aves zancudas, probablemente de la familia de las avutardas *(Otis tarda),* ave típica de zonas de pradera, esteparias o semidesérticas, de color rojizo y tintes negros. El musivario ha representado dos ejemplares, uno sobre otro, caminando en direcciones opuestas y rodeadas de flores triangulares para indicar que se hallan en su hábitat natural. La representada en la parte superior es considerablemente menor que la inferior, con ello el artista logra dar profundidad a la escena al crear en el espectador una cierta sensación de perspectiva, que sin embargo se rompe al contemplar las flores triangulares, todas ellas del mismo tamaño. Las tonalidades del plumaje son un tanto oscuras, alternando el negro del borde del cuerpo y de zonas bajo las alas y el pecho con los tonos terrosos y blancos del resto del plumaje. El dibujo en general es poco elaborado, pero sin embargo refleja bien el movimiento de los animales. La técnica de elaboración del mosaico es poco depurada y, en alguna de las zonas, el encaje de las teselas es poco uniforme.

R-70 MOSAICO CON ZANCUDAS

Dimensiones: 61 × 65 cm.
Tamaño de teselas: 0,6-0,8.
Densidad: 110.
Colores: B, N, S, O, M.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Este mosaico, en sus características generales, es en todo semejante al anterior (R-69). Igualmente están representadas dos zancudas, una sobre otra en perspectiva, rodeadas de flores triangulares.

Los musivarios de Jordania tuvieron predilección por este tipo de aves, que colocaron con frecuencia en sus composiciones. Las que aparecen representadas en el Hotel Villa Real son las mismas que se encuentran en un mosaico del mencionado Hall de Hipólito[23]. Esta clase de zancuda se representa varias veces en el citado mosaico de Asinus Nica, de Djemila. Es la misma que sobre un peñasco

[23] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 56, fig. 7.

se encuentra en la House of the Phoenix en Antioquía de Siria, algo posterior al siglo V[24].

R-76 MOSAICO CON AVES

Dimensiones: 92 × 105 cm.
Tamaño de teselas: 0,5.
Densidad: 176.
Colores: B, V, M, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

En este pavimento aparecen representadas tres aves diferentes entre arbustos con botones y terminados en flores. En la parte superior del fragmento del pavimento se encuentra un pato común a la derecha, y una zancuda, tal vez una cigüeña o un flamenco, característicos de marismas y zonas palustres, que se alimentan de pequeños moluscos, crustáceos, algas, insectos y larvas, o una grulla común, habitual en el norte de África, ave migratoria y habitual en las zonas de marisma, marjales y pradera. El ave está curvada sobre sí misma en la postura típica que adoptan para limpiarse el pico manchado de fango tras la búsqueda de alimento. Junto a ella, a la derecha, un pato, tal vez de nuevo un *Anas platyrhynchos*, de tonos verdosos, marrones y pico anaranjado, observa con atención los movimientos de su vecina. En la parte inferior, y representada de mayor tamaño, como en casos anteriores para dar sensación de profundidad y perspectiva, el musivario ha colocado un pavo real común, animal perteneciente a la familia de los faisanes originario de la India, entre dos plantas arbustivas terminadas en botones y flores triangulares. El plumaje del ave es multicolor, predominando los colores claros; la cola, en tonos más oscuros, está recorrida por una fila de teselas blancas.

La zancuda de la parte superior es muy parecida a la que aparece en el Hall de Hipólito, al igual que el ave que ocupa la zona inferior del mosaico, donde el artesano colocó dos parejas de aves contrapuestas y otra aislada ante un arbusto[25]. La zancuda de la parte superior izquierda es gemela, incluso en la postura de una del mosaico de The Striding Lion de Antioquía de Siria, datado poco después de 450[26]. El ave de la parte inferior se repite en este mismo pavimento. Mosaicos decorados con aves, o con aves y otros animales, son frecuentes en otros pavimentos de Antioquía de Siria, como en los de House of the Pavement, de la House of Menander, de The Birds and the Kantharos y de la House in DH 24-5, todos ellos de época de los Antoninos[27]; asimismo, en Jenah, en el Líbano y en Grecia: pavimentos del antiguo Corinto[28], con pavos reales, gallo y zancuda; de la basílica de Delfos, de finales del

[24] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 352-355.
[25] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 66, figs. 29, 31.
[26] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 321-323, lám. LXXIVa.
[27] Doro Levi, *op. cit.*, lám. CLXXVIII.
[28] M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland. Fourth/Sixth Centuries with Architectural Surveys*, Nueva York, 1978, págs. 96-97, lám. 98.

siglo V o comienzos del siglo VI[29], con perdices, palomas, patos, gallinas pintadas, zancudas y otras aves.

R-63 MOSAICO CON FAUNA AVÍCOLA

Dimensiones: 207 × 86 cm.
Tamaño de teselas: 0,6-0,7.
Densidad: 140.
Colores: M, Ma, G, N, S, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

El mosaico R-63 es una variada y completa muestra de diferentes tipos de aves en un intento de ser presentadas en su hábitat natural. Todas ellas son aves acuáticas o de ribera. Rodeadas de plantas estilizadas acabadas en botones o flores semicirculares, aparecen diseminadas ocho aves de diferente especie. La mayor de todas, en la parte central a la izquierda, parece ser una garza, o mejor su pariente cercano un ibis sagrado *(ibis aetiopica)*, ave muy abundante en África Oriental, habitual de las llanuras próximas a ríos o lagunas en los que hubiera arbolado lo suficientemente resistente como para posarse de noche y construir en él su nido. Sobre él, un ave de menor tamaño podría ser una paloma o tórtola, mientras que la que se sitúa en la parte inferior izquierda, de color verdoso predominante, podría tratarse de un ejemplar perteneciente a la familia de los loros, igual que la que se inclina hacia abajo en la parte superior central, aunque esta última es de color diferente, de pico amarillento anaranjado, la cabeza negra, franja blanca en el cuello y plumaje de coloridos más claros.

La zona central del mosaico está ocupada por otras dos aves, la de la parte inferior con toda probabilidad es una gallinácea, tal vez un faisán que picotea una flor. Sobre él aparecen dos aves, que como decíamos antes podrían ser loros, tema este, el de los loros contrapuestos, que encontramos repetido en la Iglesia de los Apóstoles del musivario Salaman en Madaba[30]. Finalmente, la parte de la derecha del mosaico está ocupada por un pato azulón en la parte inferior y de nuevo una gallinácea de largas patas en la superior, quizá de la familia de las avutardas, o tal vez una hembra de pavo, del tipo de las ya reproducidas en el Hall de Hipólito, y dos alrededor de un granado en un mosaico en Zay al-Gharby[31], territorio Gadara de Peraea. Este tipo de ave parado ante flor es idéntico a otras dos entre arbustos, cuyos ramos terminan en hojas trilobuladas, del baptisterio de la Basílica de Moisés en el Monte Nebo[32], abierta al culto en los siglos VI-VIII. Un segundo paralelo se repite en un pavimento de la ya mencionada Iglesia de los Apóstoles, con dos aves idénticas a los lados de un ciprés[33], donde también hay representandos patos; una escena semejante encontramos en la capilla del mártir Teodoro[34].

[29] M. Spiro, *op. cit.*, págs. 233-239.
[30] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 98-99, figs. 80-81.
[31] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 324-325, fig. 679.
[32] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 150, fig. 196.
[33] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 106, fig. 93.
[34] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 115, fig. 104.

Tenemos abundantes ejemplos de composiciones semejantes, así, una fila de tres patos, sobre tres peces y otras aves acuáticas, cubren un pavimento de la Iglesia de los mártires Lot y Procopio del Monte Nebo[35], datada en el año 557; y un pato entre roleos de hojas de acanto se encuentra en la Iglesia del diácono Tomás de Ma'in[36]. El ave colocada en el centro de la composición y la superior derecha se repiten en el mosaico de The Striding Lion de Antioquía de Siria. Igualmente se representa en este pavimento la zancuda del ángulo inferior izquierdo y el ave que se encuentra sobre ella junto a un arbusto. En mosaicos del Líbano se representan también estas aves, así, en el Mosaico del Buen Pastor, de Jenah, del primer tercio del siglo I[37], se encuentran la zancuda del ángulo inferior izquierdo, a la que califican de cigüeña, y la del ángulo superior derecho, que llaman pavo. En la iglesia de Khaldé, del siglo VI, se representan afrontados dos faisanes, gemelos del de la parte inferior del pavimento del Hotel Villa Real[38].

R-85 MOSAICO DE RECUADROS FIGURADOS

Dimensiones: 124 × 138 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 95.
Colores: M, A, S, N, Az.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Habitación 510.

Se trata de un fragmento de pavimento de forma cuadrangular en el que aparecen representados tres animales y una planta, cada uno de ellos dentro de un recuadro, en un intento por parte del musivario de representar los diferentes reinos de la naturaleza. Es un tipo de mosaico, el de recuadros y figuras dentro, muy del gusto de los artesanos y de los dueños que encargaban estos suelos. De arriba abajo y de izquierda a derecha, en los recuadros aparecen un pato de perfil, muy probablemente un azulón, bajo una flor triangular, caminando a la derecha; un pez entre dos flores triangulares, idénticas a las del recuadro anterior, la presencia de las flores y la forma arqueada del pez parece sugerir que está saltando fuera del agua, un caballo de lomo arqueado y cuello excesivamente largo está mirando hacia la derecha y parece estar en actitud de reposo; por último, en el lado inferior derecho aparece representado un granado del que resplandecen tres redondos frutos.

Todos estos temas han sido representados abundantemente en los mosaicos del Oriente. Los ejemplos son numerosos y podríamos recordar, entre otros, un caballo de una casa de Madaba, también marchando hacia la derecha, que se encuentra dentro de un roleo de hojas de acanto; el cuerpo del caballo aquí está mucho mejor matizado, tanto en el sombreado como en las diferentes zonas del cuerpo[39]. En el mosaico del Hotel Villa Real sólo aparece silueteado el contorno con una ancha línea negra. Un segundo caballo, con atalajes, caminando hacia la derecha y bien

[35] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 162-163, fig. 211.
[36] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 184, fig. 257.
[37] M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París, 1958, pág. 64, láms. XXXI, XXXIII.
[38] M. Chéhab, *op. cit.*, pág. 191, lám. LXX.
[39] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 75, 78, fig. 39.

sombreado, igualmente entre roleos de hojas de acanto, decora el borde de un mosaico de la ya mencionada capilla del mártir Teodoro[40]. Un hombre, con clava al hombro, conduce del ramal a un caballo de piel oscura, en un mosaico de Madaba en Kaianus, Iglesia Superior[41], y otro[42] está cabalgado por un jinete que lleva una lanza. Ambos caballos están colocados de perfil, al igual que en el mosaico que nos ocupa.

La granada, conocido símbolo de la inmortalidad en casi todas las culturas del Mediterráneo[43], está muy documentada en los mosaicos del Oriente, como en la jordana Cripta de San Eliano, fechada en el año 595/596[44] en Madaba. En otro pavimento, el musivario colocó cuatro granados contrapuestos, con sus frutos, entre animales y aves (en nuestro mosaico, aunque no mezclados, también aparecen animales y aves), una cabeza femenina ocupa el centro, y la composición parece que representa el Paraíso. La novedad del granado que se estudia consiste en que, en las numerosas representaciones de granados cargados de frutos, el árbol es muy frondoso, y aquí queda muy esquematizado, reducido a un círculo con tres granadas en el interior y hojas en el borde. Un paralelo para granado estilizado se encuentra en el citado mosaico con zancudas de Zay al-Gharby, en el territorio de Gadara Peraea.

Los ánades también son un ave muy del gusto de los musivarios, como ya se ha visto, al igual que los peces, de los que hablaremos más adelante.

La calidad técnica del mosaico no es demasiado elevada y es probable que en él hayan intervenido varias manos. El dibujo del pato es algo más depurado, en tanto que el pez y el caballo son más simples, y demasiado esquemático el granado.

R-140 Mosaico con pavos y cesto

Dimensiones: 250 × 86 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-0,9.
Densidad: 105.
Colores: B, N, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Derby. Almacén.

Este mosaico, al igual que alguno otro de la colección, no se encuentra en el Hotel Villa Real de Madrid. Aunque perteneciente a la misma colección, está expuesto en el Hotel Derby de Barcelona. Se trata de un pavimento de forma rectangular con una cadeneta formada por dos círculos y un rombo sobre la punta y anudados en re-

[40] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 112, 117, fig. 100.
[41] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 190, fig. 275.
[42] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 190, fig. 279.
[43] J. M. Blázquez, *Imagen y mito. Estudio sobre las religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, 1977, págs. 215-216. La granada con sentido funerario se documenta repetidas veces en las tumbas de Paestum, de Campania y del Samnium. A. Portrandolfo y A. Rouveret, *Le tombe dipinte de Paestum*, Módena, 1992, págs. 37, 94-95, 100-102, 108, 112-113, 115, 118-120, 133-134, 145, 155-158, 162, 166-167, 176-177, 191, 202, 210-211, 213-217, 248, 253-254, 258, 266, 270, 295. R. Benassar, *La pittura dei campani e dei sanniti*, Roma, 2001, págs. 160-163, figs. 174, 176-178; pág. 167, fig. 179; pág. 169, fig. 181; pág. 175, fig. 192; pág. 192, fig. 203; pág. 193, fig. 207; pág. 205, fig. 222; pág. 207, fig. 224.
[44] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 123, 125, fig. 127.

dondo. Se trata de un tipo de decoración abundante en los mosaicos del Oriente, de la que tenemos ejemplos como el de la Iglesia de San Jorge en Bostra[45]. Un paralelo datado a finales del siglo IV se encuentra en el mosaico de la primera antecámara de la iglesia de Zahrani[46]. En este pavimento también hay gallos y patos dentro de zarcillos.

En el interior de los círculos, el artista ha colocado dos pavos enfrentados mirando hacia el centro de la composición, sobre ellos tres flores triangulares y una más enfrente. El rombo, que ocupa la parte central de la composición, lleva en su interior una cesta que contiene algún tipo de frutos, de forma circular, probablemente uvas o cerezas.

La cesta redonda se encuentra en un pavimento de la Iglesia de Al-Khadir, en Madaba[47]. Los musivarios orientales adornaron sus mosaicos con cestas llenas de frutos, siendo los más comunes las uvas. Así aparecen en pavimentos de la Iglesia del Obispo Sergio de Um-er-Rasas-Kastron Mefaa, de 587/588; en el citado mosaico del Baptisterio Superior construido bajo el episcopado de Sergio. Las cestas en estos dos mosaicos son tubulares[48], al igual que el cesto entre zarcillos de vid de la Iglesia de San Esteban, de la misma localidad[49].

El cesto lleno de frutos es tema decorativo, igualmente, de los pavimentos de África Proconsular, como los encontrados en Thysdrus[50] y en Acholla[51]. En un mosaico de Hadrumetum, entre gacelas tumbadas, patos, frutos y flores colocaron cestas repletas de frutos[52]. Los mosaicos de Acholla, la antigua Ras-Boutria, se fechan en la segunda mitad del siglo II. Las cestas más parecidas a las del mosaico madrileño son la fila de cestas de la capilla bautismal de Madaba, de forma oval alguna de ellas[53].

R-138 Mosaico con gallina

Dimensiones: 106 × 47 cm.
Tamaño de teselas: 0,9-1,1.
Densidad: 87.
Colores: B, N, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Derby. Almacén.

Con una cadeneta semejante a la del anterior, pero en esta ocasión formada únicamente por dos círculos, el de la derecha más bien un óvalo, el musivario decoró

---

[45] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 306, figs. 603-605.
[46] M. Chébab, *op. cit.*, pág. 95, lám. L.
[47] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 129, fig. 151.
[48] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 208, fig. 333.
[49] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 238-239, fig. 386; M. Piccirillo y En Aliata, *Umm er-Rasas Mayfa'ah. Gli Scavi del complesso di Santo Stefano*, Jerusalén, 1994; J. M. Blázquez, «Arte bizantino antiguo de tradición clásica en el desierto jordano: los mosaicos de Um-er-Rasas», *Goya*, 255, 1996, págs. 130-134; S. Ognibene, *La chiesa di Santo Stefano ad Um er-Rasas. Il Problema iconografico*, Roma, 2002.
[50] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *Images de pierre. La Tunisie en mosaïque*, París, 2003, figs. 99-101, 103, 104, 113, 120.
[51] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 109.
[52] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 107.
[53] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 119. Todas las cestas están repletas de frutas, que frecuentemente son uvas.

este pavimento rectangular, que al igual que en el caso anterior, está expuesto en el Hotel Derby de Barcelona. Los dos círculos, que en su interior lleva rombos inscritos uno dentro de otro, el de la izquierda, y una gallina, el ovalado de la derecha, están separados por dos figuras geométricas triangulares yuxtapuestas. Este tipo de decoración geométrica se vuelve a encontrar en un pavimento de Shunah al-Janubiyah, la Palestina Prima, en el citado territorio de Livias. También aquí los círculos y rectángulos van unidos por franjas anudadas[54].

R-135 MOSAICO CON CUADRADOS ENTRELAZADOS, AVE Y ZARCILLOS

Dimensiones: Diámetro, 247-235 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-1.
Densidad: 92.
Colores: M, B, N, V.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Pasillo Salones.

En este mosaico predominan los motivos geométricos sobre los figurados. Es de forma circular y toda su superficie está cubierta por dos cuadrados entrelazados que dan lugar a la formación de un octógono remarcado en la parte interior por una doble línea de tres filas de teselas cada una. Uno de los cuadrados va decorado con nudos de Salomón, y el otro con bandas rectas, una ancha exterior y otra más estrecha interior. El espacio exterior que queda es los ángulos del entrelazado de los cuadrados, está relleno con triángulos con dos lados rectos y uno curvo, el exterior, para adaptarse así a la forma circular del pavimento. El interior de estos triángulos está decorado con medios rombos concéntricos, seis de ellos, y líneas rectas, los dos restantes. El tema de rombos y cuadrados entrelazados es muy corriente en la musivaria mediterránea. Tanto rombos como cuadrados entrelazados se repiten en un mosaico de la rotonda de la Iglesia de la Virgen en Madaba, restaurado en 767[55]. Esta composición geométrica se documenta en pavimentos de Antioquía de Siria, como en el frigidario de Soteria del Bath of Apolausis, fechado en la segunda mitad del siglo IV[56], con idéntica decoración de los marcos; en la House A de época de los Antoninos, con octógono también en el interior[57]. En la House of the Buffet Supper, de la época de los emperadores Arcadio y Honorio, el centro del pavimento lo ocupa una crátera de la que salen zarcillos. En el mosaico del Hotel Villa Real falta la crátera, pero no el círculo de zarcillos con racimos de uvas, a los que se han añadido tres aves[58].

La parte interior de forma octogonal resultado de la intersección de los dos cuadrados va decorada con zarcillos y pámpanos de vides y racimos de uvas, formando

[54] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 321-322, fig. 663.
[55] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 187-188, fig. 264.
[56] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 304-306, lám. LXVIII.
[57] Doro Levi, *op. cit.*, pág. 105, lám. XCVIId.
[58] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 311-312, lám. CXXVa.

todos ellos un círculo. En el centro se encuentra un ave, posiblemente una gallinácea, aunque la carencia de patas puede indicar más bien que se trata de un ánade flotando en una charca o laguna. Debajo de él otros dos patos, éstos en tierra firme, aparecen abrazados por pámpanos de vid. Para este tipo de composición central un claro paralelo se encuentra en un pavimento de Zay al-Garbi en el territorio de Gadara Peraea, en la Palestina Prima[59].

En pavimentos del África Proconsular son muy frecuentes todo tipo de aves en los mosaicos, como en pavimentos de Cartago del siglo IV[60], de Acholla de la segunda mitad del siglo II[61], y de Thysdrus, fechado en el siglo III[62]. En la Casa del Asno, en Djemila, la antigua Cuicul, el mosaico está lleno de todo género de aves y de animales: toro, asno, elefante, caballo, grifo, etc.; se fecha esta pieza a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente[63].

Mosaicos sirios frecuentemente van decorados con cuadros de aves o de animales, como en la basílica de Hir Esli-Sheikh, fechada a mediados del siglo V[64]; etc.

El amor al campo y a los animales es uno de los grandes legados de la Antigüedad Clásica. Baste recordar la gran cantidad de escultura animalística recogida en Pompeya; los mosaicos pompeyanos con gato, aves y peces con paisaje nilótico de la Casa del Fauno en Pompeya; de la casa VIII.2.16 de esta misma ciudad, con peces; etc.

Todo ello queda patente en la poesía pastoril helenística, cuyo mejor representante fue Teócrito, seguido por Mosco (150 a.C.) y Bion (100 a.C.); en la novela pastoril griega y sus continuadores latinos como Virgilio con sus *Bucólicas* y *Geórgicas*[65], poeta contemporáneo de Augusto, M. Varrón, autor del siglo I a.C., y el tratado sobre la agricultura de Columela.

En el Bajo Imperio, los ricos se fueron a vivir a los latifundios, en los que se construyeron auténticos palacios. Los escritos de la Tarda Antigüedad han dejado algunas descripciones de estas mansiones, como la que hizo Geroncio en la *Vida de Melania* (18), mujer de origen hispano que vivió entre 383 y 439, o la que poseía Sidonio Apolinar en Avitacum, en el año 465 *(Epist.,* 2,2, 3-15). En los bosques de la finca de Melania, en la costa de Sicilia, enfrente de Calabria, se criaban jabalíes, ciervos, gacelas y otros animales de caza, todos representados en los mosaicos contemporáneos del Oriente.

---

[59] M. Piccirillo, *L'Arabie Chrétienne*, págs. 156-157.

[60] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, figs. 72-75, 79-80, 83, 128-129.

[61] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, figs. 110-111.

[62] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, págs. 114-119, 121. El mosaico con recuadros más famoso en este caso es el pavimento de Cartago con caballos en el interior de los recuadros de la Casa de los Caballos, fechado entre los años 300-320. Véase M. Fantar (ed.), *La Mosaïque en Tunisie*, Túnez, 1994, pág. 53.

[63] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 202, fig. 186.

[64] P. Doncel-Voûte, *Les pavements de églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, Archéologie et Liturgie*, Lovaina, 1988, pág. 127, figs. 95-96, 99.

[65] Virgilio, *Obras selectas*, ed. y trad. Javier Cabrero, Madrid, Edimat Libros, 2002, págs. 269-395.

R-67 MOSAICO CON PEZ

Dimensiones: 55 × 65 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-1.
Densidad: 94.
Colores: B, N, A, M, S, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Príncipe de Asturias.

Al igual que ya hemos dicho para otros, este mosaico debía formar parte de uno mayor, siendo, por tanto, uno de sus recuadros. Posee forma rectangular, enmarcada por una línea negra formada por una única hilera de teselas, y en su interior el artista ha representado un pez con una gran cola bífida, que ocupa todo el recuadro.

Peces o composiciones de peces en el agua son bien conocidos en la musivaria oriental. Así, un pez ocupa también todo un recuadro en un mosaico de la Iglesia del Diácono Tomás, donde, también entre hojas de acanto de un roleo, el musivario colocó un cesto, en el Valle de 'Uyum Musa, del Monte Nebo. Un pez, esta vez dentro de un semicírculo, se repite en un mosaico de la capilla del Mártir Teodoro[66]. Aparecen de un modo bastante frecuente en los mosaicos con paisajes nilóticos, como los existentes en la Iglesia de los santos mártires Lot y Procopio de 'Umm er-Rasas-Kastron Mefaa[67], en los que, junto a los peces en el río, también aparecen patos, faisanes y aves acuáticas, semejantes a las que hemos visto hasta ahora.

R-80 MOSAICO CON CRÁTERA ENTRE PAVOS

Dimensiones: 109 × 133 cm.
Tamaño de teselas: 0,5.
Densidad: 195.
Colores: M, S, B, V, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

Este mosaico y el siguiente, R-87, presentan ambos un tema muy parecido. Se trata de un fragmento de mosaico de buena factura, con un tema, el de los pavos reales flanqueando una crátera, perfectamente documentado en los mosaicos orientales. Si bien la factura del mosaico es relativamente buena, no podemos decir lo mismo del dibujo de los pavos reales. El artista ha intentado representarlos de espaldas, para que de este modo se aprecien en todo su esplendor las colas multicolores; sin embargo los cuerpos han sido colocados de perfil con las patas hacia fuera y la cabeza mirando hacia dentro, en una postura un tanto irreal y forzada. Las colas de los dos animales se curvan hacia la crátera, buscando de este modo dar una cierta simetría al conjunto. Debajo de cada uno de los pavos crecen sendos matorrales. El pavo de la

[66] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 111, fig. 99.
[67] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 219, 231, figs. 345, 358.

derecha aparece flanqueado por dos arbustos en cuya rama superior despunta una flor, idénticos al colocado a la derecha del segundo de los pavos. Sobre la crátera, representada con una tosca perspectiva, se posan dos palomas, la de la derecha parece beber el contenido del recipiente, tal vez vino, la otra mira al frente observando atentamente a su compañera.

R-87 MOSAICO CON CRÁTERA ENTRE PAVOS

Dimensiones: 257 × 83 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 90.
Colores: B, N, M, G, O, V.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Este segundo mosaico de pavos flanqueando una crátera tiene una factura semejante al anterior, pero se diferencia de él en una mayor calidad del dibujo, sin embargo la brillantez de los colores es mucho menor.

En este caso, el dibujo también presenta una cierta simetría: la crátera en el centro, a ambos lados los pavos reales mirando hacia el interior, colocados de perfil y con la cola extendida y un poco girada para que el espectador pueda observarla bien, la cabeza erguida y el cuerpo recogido. Delante de cada uno de ellos crecen dos flores. La simetría se abandona a la hora de representar las aves que se sitúan sobre ellos. Sobre el de la derecha aparece un pequeño pájaro con cresta y cola cuadrada, tal vez una abubilla, animal muy frecuente en África, abundante en zonas de denso arbolado, y en menor medida en campo abierto, donde suele alimentarse; en ocasiones escoge ruinas de edificios para nidificar. Sobre el pavo de la derecha, un ánade: un pato, o tal vez un ganso.

Una crátera entre pavos reales, de la que brota una vid, decora un pavimento de la capilla de 'Ain El-Bad, en Siria, fechado a comienzos del siglo VI. El carácter cristiano de este tema queda patente por la cruz en la parte superior[68] de este ejemplar. En un mosaico de la Iglesia Inferior de Khan Khaldé, en el Líbano, fechado a mediados del siglo V, la crátera de la que brotan roleos de vid, en cuyo interior aparecen aves, está acompañada de una perdiz y un faisán[69].

En Ounaissia, en la región de Thelepte, en el África Proconsular, dos pavos reales evocan la inmortalidad entre los paganos y la resurrección entre los cristianos. La crátera simboliza la eucaristía y por tanto la inmortalidad que produce el vino convertido en la sangre de Cristo. Se trata, por tanto, de un símbolo pagano que ha sido cristianizado[70] de origen dionisiaco.

Crátera entre pavos reales y una pareja de carneros en la parte inferior se encuentra en Madaba, en un mosaico decorado con una procesión báquica[71], y una

[68] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 17, fig. 1.
[69] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 387, fig. 373.
[70] M. H. Fantar, *op. cit.*, págs. 228-229.
[71] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 70-76, fig. 34. Otro ejemplo se encuentra en la Iglesia de Nahariya Israel, de los siglos V-VII, véase R. A. Ovadiah, *Mosics Pavements in Israel*, Roma, 1987, págs. 113-114, láms. CXXVII.1, CLXXXVII, y en la iglesia de Mamshit, fechada en el siglo V, pág. 105, lám. XCV.

crátera con dos palomas en el borde, en actitud idéntica a la que presentan en el mosaico del Hotel Villa Real, aparece en un pavimento de Bordj-el Loudi, tumba de Vitalis[72]; en el centro, el artesano colocó dos aves contrapuestas con ramos de flores en las extremidades superiores.

El tema de la crátera con vides brotando de su interior, que como hemos dicho es de origen dionisiaco, también está presente en el África Proconsular, como en un mosaico de la Casa del Sileno, en El Djem, la antigua Thysdrus, fechado entre los años 260-280[73]. El mismo tema se repite en Oudna, la antigua Uthina[74], a finales del siglo II.

R-90 Mosaico con crátera entre dos ciervos y rapaz

Dimensiones: 198 × 189 cm.
Tamaño de teselas: 1-1,2
Densidad: 76.
Colores: B, N, G, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Éste es un típico mosaico en el que aparecen animales característicos de la naturaleza salvaje habitantes de las zonas boscosas. En la parte superior, entre vegetación y arbustos, aparece una rapaz de frente, con las alas extendidas, tradicionalmente identificada con un águila, tal vez una perdicera *(hieraaetus fasciatus)*, sin embargo otros detalles, como el hecho de que tenga orejas, pico fino y algo curvado y los tonos generales del plumajes y su distribución, nos pueden llevar a identificarla con algún tipo de rapaz nocturno como el autillo *(otus scops)*, ave perteneciente a la familia de los búhos, típica de las zonas arboladas y que tiene una amplia presencia en África y Europa. La rapaz vuelve la cabeza hacia el lado izquierdo. El cuello parece ceñido por un collar del que cuelga un pendiente, lo que avalaría la hipótesis de que se trata de una rapaz domesticada. En la zona superior del mosaico se han colocado dos arbustos y flores en el centro del pavimento. Un paralelo a la rapaz con las alas desplegadas, símbolo de la vida y de la resurrección, lo que puede indicar que nos encontramos ante un mosaico cristiano, cubre un medallón de la Iglesia del Diácono Tomás del valle de 'Uyun Musa de Ma'in, donde el carácter cristiano de la pieza queda bien patente con la presencia de las letras α y ω[75], y un segundo se encuentra en la capilla de Khirbat Munyah-'Asfur en Bostra[76].

Águilas en la postura de la rapaz del pavimento guardado en el Hotel Villa Real son muy frecuentes en la musivaria. Baste recordar unos cuantos ejemplos, como el del mosaico antioqueño de la House of Dionysos and Ariadne, con el águila junto a

[72] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, lám. 187.
[73] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 117, 150, 181, lám. 180; A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 108; y M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *Sols de l'Afrique Romaine*, París, 1995, figs. 69-70.
[74] M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer y H. L. Slim, *op. cit.*, figs. 173-174.
[75] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 187, fig. 259.
[76] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 299, fig. 584.

una crátera, fechado entre los años 193 y 235[77]. Un águila en idéntica postura, con las alas abiertas y la cabeza vuelta, se representó en un pavimento de la sinagoga de Yafia, en Israel, datado en el siglo V[78], y en la basílica de Delfos, fechada a finales del siglo V o comienzos del siglo VI[79]. En la Villa de Awzi'i, que se puede fechar en el siglo V, la crátera está entre dos ovejas[80]. En la Villa de Hermione, en Grecia, de finales del siglo VI, la crátera se encuentra entre un ciervo y un antílope (?)[81].

Una rapaz, águila, también con las alas desplegadas, entre un león y un cebú, se colocó debajo de la inscripción de la Iglesia de San Jorge de 'Houad, Siria, datado en 586[82].

En la religión romana, el águila era símbolo de la apoteosis, y así se puede ver en el monumento funerario de M. Valerio Mesala Corvinus, del Museo del Prado; en la apoteosis de Tito en el arco de Tito de Roma; en la tumba de los Haterii en Roma, de la época de Domiciano; en la base de la columna de Antonino Pío, en el Museo Vaticano; en el camafeo de Caracalla, así como en numerosas estelas funerarias romanas.

El significado de apoteosis que tenía el águila contaba con una gran tradición, pues aparece ya, según Diodoro (XVII.115.3), en el monumento funerario de Hefestión. En estos monumentos fúnebres, el águila tiene un carácter psicopompo y es la encargada de llevar el alma al cielo. En el momento de la cremación de los cadáveres de los emperadores era soltada un águila para que llevara a cabo esta función, creencia que tenían los romanos en opinión de Herodiano (IV.2.11).

En Siria, el águila va vinculada a determinados dioses. Simboliza a Ba'alshamin en el dintel del santuario de este dios en Palmira; en un relieve de esta misma ciudad aparece junto a la diosa Haerta; dos águilas se encuentran en el frontón de un templo de Khirbet Abû Dúhûr; y en el relieve de Djoub el Djarrah, detrás del jinete coronado por un dios; en una escultura de Hatra, el dios Bel está rodeado de la Fortuna de la Villa y dos grandes águilas. En Hispania, el águila con carácter de apoteosis se documenta en un relieve de Vilar de Sarriá y en el monumento fúnebre de Sádaba[83].

Carneros, en lugar de ciervos, escoltan una crátera de la citada mansión de Madaba, también con pavos reales[84]. Dos carneros, en actitud semejante, aparecen en el mosaico del Baptisterio Inferior construido por el obispo Ciro a comienzos del siglo VI en Madaba[85]. En este pavimento, la crátera que contenía el vino de la eucaristía está sustituida por la vid acompañada de un carnero en la parte inferior, dos ciervos en el centro y un león y un cebú en la parte superior, todos afrontados. Dos ciervos afrontados a una crátera, con cruz sobre ella, y otras sobre las cabezas de los ciervos.

---

[77] Doro Levi, *op. cit.*, lám. XLXXIX.

[78] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 141-142, lám. CLXXVI.2.

[79] M. Spiro, *op. cit.*, pág. 242, lám. 264.

[80] M. Chéhab, *op. cit.*, pág. 126, lám. LXXXIII.

[81] M. Spiro, *op. cit.*, pág. 173, lám. 190.

[82] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 140, fig. 109.

[83] J. M. Blázquez, «La estela hispano-romana con águila», en C. Alonso *et al.*, *Urbs Aeterna*, Pamplona, 2003, págs. 263-270.

[84] M. Piccirillo, *L'Arabia Chrétienne*, pág. 145.

[85] M. Piccirillo, *L'Arabia Chrétienne*, pág. 142; *id.*, *The Mosaics...*, pág. 119, fig. 121.

El tipo de flores es muy frecuente en los mosaicos del Oriente, Antioquía y Apamea de Siria. Flores semejantes cubren el fondo de un pavimento de la iglesia de la ciudad de Dibsi Faraj en Siria, fechada entre los años 345-346[86]. Los paralelos se pueden multiplicar, como el del baptisterio de el-Koursi, en Siria, datado en el año 585[87]; e igualmente en Ma'chouqa, en Siria, de la primera mitad del siglo VI[88], y en la iglesia de Mezra'a El 'Oulia, también en Siria, de finales del siglo VI[89].

La calidad técnica del mosaico es mediana, con teselas de desigual tamaño y algo separadas entre sí y colocadas de forma titubeante; el dibujo, sobre todo el de la rapaz, posee una evidente carencia de destreza. Todo ello nos indica que el artesano que realizó el trabajo era muy de segunda fila y que seguramente copió el mismo dibujo que había visto en algún otro lugar y que recordaba de modo vago.

R-73 MOSAICO CON CRÁTERA

Dimensiones: 82 × 83 cm.
Tamaño de teselas: 0,4.
Densidad: 185.
Colores: B, S, G, V, R, M.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Habitación 522.

Este mosaico es uno de los recuadros de un pavimento mayor. En el interior de una composición geométrica de recuadros inscritos de diferentes grosores y colores, el musivario ha colocado una crátera en diagonal. El dibujo es sencillo, con el recipiente algo deformado en su perspectiva para que pueda apreciarse que contiene un líquido rojizo, con toda seguridad vino. Para el simbolismo de la crátera nos remitimos al comentario del mosaico R-87. La técnica de elaboración del mosaico parece buena, con las teselas muy juntas y bien pegadas al fondo.

R-74 MOSAICO CON CRÁTERA

Dimensiones: 85 × 113 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-0,6.
Densidad: 192.
Colores: B, S, V, N, G, M.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

Una crátera también es el tema central de este mosaico. La composición es muy semejante a la de la pieza R-80, con la diferencia de que en esta ocasión la crátera posee asas de volutas y el pie es menos voluminoso. Sobre la boca también aparecen

[86] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 73, fig. 43; también pág. 85, fig. 54, de la misma localidad.
[87] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 171, fig. 142.
[88] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 176, fig. 145.
[89] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 179, figs. 149-150; pág. 182, fig. 156; pág. 185, fig. 159.

posadas dos palomas enfrentadas. El dibujo es bueno y la perspectiva mejor lograda que en ocasiones anteriores. Posee buena sensación de volumen y la técnica de engarce de las teselas es buena. Palomas se posan en el borde de la crátera de un pavimento de la basílica Gama de Nea Anchrialos en Tesalia, fechada en los siglos V-VI[90].

R-94 MOSAICO CON JIRAFA O DROMEDARIO

Dimensiones: 110 × 150 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1,2.
Densidad: 94.
Colores: Ma, O, M, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Es probable que este fragmento de mosaico formara parte de uno mayor. El tema que ha elegido el musivario presenta ciertas dudas. Si nos fijamos únicamente en el largo cuello y en la cabeza del animal, con dos pequeños cuernos entre las orejas, podría tratarse de una jirafa, algo que contradice el resto del cuerpo, lomo bastante horizontal, algo de joroba, panza y cola peluda en forma de melena, lo que nos llevaría a un camello, o mejor un dromedario *(camelus dromedarius)* en fase de crecimiento. La dificultad de identificación del animal sin duda se debe a la impericia del musivario. Es probable que su intención fuera representar una jirafa, animal que seguramente no había visto nunca y del que tan sólo debía conocer descripciones parciales, por lo que inventó el resto del cuerpo, o le puso uno de un animal que conocía mejor.

La jirafa aparece de modo esporádico en la musivaria romana[91]. J. M. C. Toynbee, en su libro sobre los animales en el arte griego y romano, reúne algunos textos que hablan de jirafas en Roma. Commodo (180-192) mató una jirafa con sus propias manos. El jardín zoológico de Roma, de Gordiano III, tenía 10 jirafas. En la procesión celebrada en Roma con ocasión de la victoria de Aureliano (270-275) sobre Zenobia, reina de Palmira, desfilaron jirafas. La autora menciona una jirafa en el relieve de un sarcófago romano, y afirma que es una representación rara en el arte romano.

Camellos y dromedarios son, por el contrario, más abundantes en las representaciones del arte romano, dado que estos animales, además de ser utilizados para el transporte, también se usaban en las labores agrícolas[92]. Una recua de dromedarios cargados se representó en un mosaico de Deir el-'Adas, en Siria, datado en 621[93].

[90] M. Spiro, *op. cit.*, pág. 321, lám. 370.

[91] J. M. C. Toynbee, *Animal in Roman Life and Art*, Londres, 1973, págs. 141-142, fig. 162. Una jirafa está presente en un roleo de zarcillos con racimos de uvas en la sinagoga de Gaza Maiumas, véase R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 61-62, lám. LV.2. También en la iglesia de Ghiné, Líbano, véase M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París, 1958, págs. 147-148, lám. XCVIII.1.

[92] En un bajorrelieve del siglo III o IV del Museo de Trípoli, procedente de la necrópolis de Tigis, varios dromedarios son utilizados para arar la tierra, véase A. Meshri (comp.), *Arte de Libia. El desierto no es silencio*, Catálogo de la exposición celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, 2 de diciembre de 2004 a 10 de enero de 2005, Madrid, 2004, pág. 47.

[93] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, págs. 148-149; P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, págs. 45-49, figs. 21-23.

Un camello cabalga un sileno ebrio en un mosaico dionisiaco fechado entre los años 140-160[94].

R-112 CEBÚ ACOMETIDO POR UN LEÓN

Dimensiones: 342 × 125 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1,1.
Densidad: 87.
Colores: B, N, G, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Éste es un fragmento de mosaico en el que se representan escenas de la vida salvaje. La escena central está ocupada por un cebú defendiéndose del ataque de un león. La acción se sitúa en campo abierto; al fondo del paisaje se aprecian dos parejas de colinas, las de la izquierda, peladas, y las de la derecha, con algo de vegetación. A la izquierda del cebú, un ave, y sobre él, parte de un cuarto animal que no podemos identificar. La técnica de realización de los animales es poco depurada, aunque expresan muy bien la lucha que están manteniendo ambos: el león busca la manera de apresar por la garganta al cebú, mientras que el bóvido se defiende con la cornamenta baja, protegiéndose la garganta. La realización es típica del Bajo Imperio, cuando las formas animalísticas se iban descomponiendo poco a poco y los musivarios ya no representaban a los animales y personajes con la exactitud de la época clásica.

El tema del león acosando a un cebú es frecuente en la musivaria oriental. Un ejemplo claro es el del pavimento de la iglesia de San Jorge del Monte Nebo[95], fechada entre los años 535-536, en la citada iglesia del Valle 'Uyun Musa en el Monte Nebo[96]. En el mosaico se representa el Paraíso, pues hay cuatro granados y encima se encontraba el altar. Con la misma significación del Paraíso se repite la pareja de estos animales en Antioquía, capital de la provincia de Siria[97]. En este último pavimento, el estudio de los animales es perfecto. La presencia de ambos animales quiere simbolizar que hay paz entre los animales salvajes y pacíficos.

R-111 MOSAICO CON ELEFANTE

Dimensiones: 225 × 163 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-1.
Densidad: 76.
Colores: B, N, G, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

[94] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 199.
[95] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 178, fig. 246.
[96] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 187, fig. 266.
[97] Doro Levi, *op. cit.*, lám. LXXIIa.

Continuando con la serie de mosaicos fragmentarios que contienen animales de la naturaleza salvaje, este que comentamos ahora tiene un elefante parado, visto de perfil. Delante del paquidermo hay colocado un arbusto de un tipo que se documenta frecuentemente en los mosaicos. Junto al elefante, en la parte superior izquierda el musivario ha colocado un ave boca abajo, posiblemente un pato azulón. Este pato presenta la característica de que tan sólo tiene una de las patas, mientras que la otra se ha perdido, sin embargo el hueco de esa pata perdida ha sido rellenado con teselas blancas, se trata de una restauración de la que no podemos asegurar si es antigua o moderna.

El dibujo del elefante es excesivamente tosco y no habla a favor de la pericia del musivario. Sólo la descomposición de las formas, que como decíamos anteriormente se produce en el Bajo Imperio, puede explicar esta falta de pericia y excesivo esquematismo, que contrasta en cierta medida con el más elaborado diseño del pato, más cercano a la realidad de estos animales. La torpeza en el dibujo del elefante también podría explicarse por el desconocimiento que el musivario tendría de estos animales.

Un elefante mucho mejor logrado artísticamente se representó en la Iglesia Tréflée en Seleucia de Pieria, de finales del siglo v[98]. Un elefante conducido por un esclavo se encuentra en el Mosaico de Sileno de Djem, y por dos veces en el mosaico de la Casa del Asno. J. M. C. Toynbee[99] menciona algunas representaciones de elefantes en el arte antiguo, como un elefante indio con su cría en un plato campano, el elefante de la imagen de India en un pavimento de Piazza Armerina, Sicilia, datado entre los años 310-330. La presencia del elefante en el arte griego es antigua. Elefantes aparecen en dracmas acuñadas por Alejandro Magno, con el rey macedón atacando al rey Poro; en un doble shekel de los Bárquidas en España; en un tetradracma de Seleuco III; en el triunfo de Dionisos de los sarcófagos; en la Venus conducida en un carro, tirado por una cuadriga de elefantes; en una terracota con elefante con torre, pisoteando a un guerrero celta; en la apoteosis de Antonino Pío o de Juliano, en un marfil con cuadrigas de elefantes. Los ejemplos son numerosísimos, como el de la sinagoga de Ma'on, en la que aparece un elefante decorando un pavimento[100] no posterior al año 530; un elefante con una gigantesca serpiente enroscada al cuerpo se representa en un mosaico de Cartago fechado en el siglo iv[101]. Otro elefante más aparece representado en un pavimento del Martirion de Seleucia, Siria, datado entre 529 y 533[102].

R-77 Mosaico con león atacando a un antílope

Dimensiones: 90 × 126 cm.
Tamaño de teselas: 0,4-0,6.
Densidad: 191.
Colores: Ma, G, V, M, N, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

[98] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 292, fig. 274.
[99] *Op. cit.*, pág. 32.
[100] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 106-107.
[101] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 156.
[102] Doro Levi, *op. cit.*, pág. 362, lám. CLXXV.

Este mosaico de la serie de vida salvaje es uno de los mejores de la Colección del Hotel Villa Real. En un paisaje campestre, con tres árboles al fondo y unas suaves colonas, un león ha cazado a un antílope al que sujeta con sus patas delanteras, mientras que el animal sangra abundantemente dejando un reguero de sangre detrás de sí. El dibujo y la perspectiva son excelentes y de gran realismo, al igual que la esmerada colocación de las teselas y el colorido general de la composición. La calidad del conjunto nos indica que el artista que lo realizó era de primera fila y que el trabajo debía estar destinado a la vivienda de un personaje de alto nivel. El león vuelve la cabeza hacia atrás proclamando su victoria y amenazando a quien se atreva a disputarle la pieza.

Este mosaico es una copia exacta de una escena del pavimento de la Gran Caza de Piazza Armerina. Podría ser una copia del mismo cartón[103]. Tanto el paisaje del fondo, con las dos colinas arboladas, como la actitud de los animales, son idénticos. Las diferencias son muy leves: falta alguno de los árboles del fondo y los cazadores que observan la escena; además, curiosamente, la escena está invertida, como si la viéramos en un espejo, algo que no se produce con frecuencia en la musivaria romana, sí sabemos de la utilización de cartones y composiciones que se repetían con cierta frecuencia, pero siempre presentaban variantes apreciables. Aquí, en la colección de mosaicos del Hotel Villa Real, nos encontramos, por primera vez, con tres casos, éste y las piezas R-78 y R-79, en los que no sólo se ha copiado el cartón hasta en sus más mínimos detalles, sino que además se ha hecho invirtiendo la imagen a modo de espejo. El hecho de que se trate de casos únicos, y nada menos que tres, pertenecientes al mismo lote de subastas, nos hace que no podamos evitar albergar ciertas dudas sobre estos mosaicos.

R-142 Mosaico con antílope, avestruz y ave

Dimensiones: 130 × 172 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 97.
Colores: B, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Derby.

En este fragmento de pavimento, que está expuesto en el Hotel Derby de Barcelona, el musivario colocó tres animales, dos aves y un mamífero, todos ellos en un campo de flores. A la izquierda un antílope de largos y curvados cuernos está parado, mirando hacia la izquierda, a su derecha un avestruz de cuello retorcido, y sobre ello un ave indefinida, anátida o gallinácea, aunque nos inclinamos por una gallina pintada común, de la que ya tenemos algún que otro ejemplo en la colección de mosaicos del Hotel Villa Real, como el R-64. Los dibujos vuelven a denotar la descomposición de las formas de la época bajoimperial, titubeantes, simples y a veces irreales, carentes, casi por completo, de perspectiva. De los tres, la mejor representada es la gallina, tal vez porque sus formas requieren una menor elaboración por parte del

[103] A. Carandini, A. Ricci y M. Devos, *Filosofiana. La villa de Piazza Armerina*, Palermo, 1982, lám. XXX.

dibujante. La técnica de colocado de las teselas, aunque estén bien pegadas, no es excesivamente buena, y se hallan colocadas de un modo un tanto anárquico y en ocasiones algo separadas. A los ejemplos ya dados de este tipo de animales cabe añadir otros, como un negro conduciendo con un ramal a un avestruz representado en un pavimento del antiguo Diakonikon del Monte Nebo, fechado en el año 530, obra de los musivarios Soel, Kaium, Elías[104].

En la Iglesia de Haouarte Michaelion, Siria, datada en torno al siglo VI, un avestruz es atacado por un felino que salta sobre él[105]. En Qasr-al-Hallabat, fortaleza omeya, en un mismo pavimento, por tres ocasiones aparece representado un avestruz. En una de ellas está conducido por un cazador, que lleva una liebre colgada de un palo echada al hombro[106]. En un mosaico con animales para el anfiteatro en Le Kef, de mediados del siglo III, hay un grupo de avestruces[107]. En Hadrumetum, en un pavimento de la Casa de los Avestruces, datado en torno al año 250, corren en el anfiteatro avestruces[108].

El antílope también es uno de los animales representados con cierta frecuencia en los mosaicos del Oriente y del África Proconsular. Este tipo de antílope con cuernos alargados se encuentra en la Iglesia de los Apóstoles, de Madaba. Las plantas también son de un tipo frecuente en estos pavimentos.

R-71 MOSAICO CON PERRO CORRIENDO

Dimensiones: 62 × 88 cm.
Tamaño de teselas: 0,4-0,5.
Densidad: 171.
Colores: M, B, S, N, V, G.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Habitación 501.

Este fragmento de pavimento, de forma rectangular y brillante colorido, presenta a un perro corriendo entre flores y matojos de hierba, probablemente en persecución de alguna pieza (liebre). Lleva un collar puesto, semejante al que aparece en algunas representaciones de la pintura pompeyana, o el perro encadenado de un pavimento de la Casa de Próculo de Pompeya[109]. En la parte posterior del perro, aparentemente sobre sus cuartos traseros, viaja una paloma.

La actitud del can, también con collar, en plena carrera, se repite en un mosaico, ya citado, de la Iglesia de los Santos Mártires Lot y Procopio; en la capilla del sacerdote Juan, en Monte Nebo[110]; en la Iglesia del Diácono Tomás, también en Monte Nebo[111], donde en esta ocasión el perro va en persecución de una cabra, y en el pavimento de Deir el-'Adas.

---

[104] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 138, fig. 166.
[105] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 107, fig. 73.
[106] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 350-351, figs. 764, 776.
[107] Doro Levi, *op. cit.*, pág. 69, lám. 54.
[108] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 184.
[109] A. Maiuri, *Pompei*, Roma, 1978, pág. 80, fig. 78.
[110] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 176-177, figs. 238, 240.
[111] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 182, fig. 254.

R-133 Mosaico con dos ovejas y dos gacelas

Dimensiones: 300 × 205 cm.
Tamaño de teselas: 1.
Densidad: 73.
Colores: M, B, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Pasillo Salones.

Cuatro animales, gacelas y ovejas, afrontados entre arbustos esquematizados, cubren este pavimento de grandes dimensiones. En la parte de abajo dos ovejas de cola rizada, y en la superior dos gacelas, macho y hembra.

Esta raza de ovejas, muy lanudas y con la cola rizada, es habitual en los pavimentos orientales, y las podemos encontrar en la capilla bautismal aneja a la capilla del mártir Teodoro[112]; en el Mosaico del Paraíso, de Madaba[113], con las ovejas afrontadas debajo de dos granados, lo que sitúa la escena en el Paraíso; y en la capilla de la familia Twal de la misma localidad[114]. En tres ocasiones, estas ovejas aparecen junto a árboles en el pavimento del antiguo Diakonion. Tres gacelas del tipo de las representadas en el pavimento del Hotel Villa Real adornan un mosaico de la iglesia de Hazor-Ashdod, fechado en 512[115].

Las gacelas afrontadas ocupan la parte central de un mosaico, sobre las ovejas, de la capilla bautismal de Madaba, y otras tres más el pavimento del antiguo Diakonion de la Iglesia de los Santos Mártires Lot y Procopio, alrededor de un granado. Dos gacelas comen las hojas de granados en un mosaico de la Iglesia de los Leones de Umm er-Rasas-Kastron Mefaa, datada a finales del siglo VI, con probable alusión al Paraíso[116]. Este mismo sentido, el de representación del Paraíso, tiene el pavimento de la Capilla de Elías, María y Soreg, fechada en la primera mitad del siglo VI, donde aparecen figuras ya conocidas: dos pavos reales alrededor de una palmera datilera, dos carneros a sus espaldas dentro de roleos, un perro con collar al cuello corriendo, y un hombre cazando al lazo a una gacela que huye[117]. Esta raza de ovejas es la comúnmente representada en los mosaicos del Oriente, como en la citada iglesia de Jenah[118].

Los cristianos del Oriente se imaginaban en el Paraíso haciendo los mismos trabajos que realizaban en vida[119].

---

[112] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 118, fig. 117.
[113] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 128, fig. 139.
[114] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 128, fig. 138.
[115] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 67-69, láms. LXXI.2; XLXIII.2; LXXVI.
[116] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 211, fig. 338.
[117] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 296, fig. 572.
[118] M. Chéhab, *op. cit.*, págs. 64-65, láms. XXXI-XXXII.3.
[119] J. M. Blázquez, «Oficios de la vida cotidiana en los mosaicos del Oriente», *Anas*, 13, 2000, páginas 23-56.

R-110 MOSAICO CON LIEBRE, PATO Y LEONA ATACANDO A UN JABALÍ

Dimensiones: 187 × 162 cm.
Tamaño de teselas: 0,9-1.
Densidad: 80.
Colores: B, O, M, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Pavimento de forma rectangular, con un dibujo bastante sencillo y esquemático y de formas degradadas. El fondo es un campo de flores, donde, en la parte inferior, una liebre corre hacia la izquierda, con la orejas empinadas. Detrás de ella se encuentra un pato caminando que ha sido colocado en posición vertical. La zona superior está ocupada por el enfrentamiento entre una leona rampante y un jabalí con la cabeza levantada en actitud desafiante. En la actitud de los animales el musivario ha sabido expresar bien la intensidad de la lucha.

Dos liebres afrontadas corriendo debajo de granados decoran la representación del Paraíso en un mosaico de la Cripta de San Eliano en Madaba, datada en el año 490. Dos liebres juntas, marchando a la izquierda con orejas bien empinadas dentro de un roleo de hojas de acanto, se representaron en el palacio quemado de Madaba[120]. El jabalí, por el contrario, está raramente representado en la musivaria oriental. Uno de esos escasos ejemplos es el jinete alanceando a un jabalí en un mosaico del antiguo Diakonikon en el Monte Nebo. Un jabalí está representado entre otros muchos animales en un pavimento de la iglesia de Choueifat Khaldé, Líbano[121]. En el gran mosaico de la caza de Apamea de Siria, fechado a finales del siglo IV, un jabalí es atacado por un felino. Aquí también un par de liebres huyen de perros[122]. En un pavimento de los pórticos de la gran columnata, igualmente en Apamea de Siria, un jabalí es atacado por un león[123]. En pavimentos africanos está mejor representada la caza del jabalí y su transporte, colgado de una pértiga, como en un mosaico de Cartago, fechado entre los años 210-230[124]; de Henchir Toungar[125]; de Orleansville[126], el antiguo Castellum Tingitanum; de Djemila[127]. De igual modo, en los juegos de anfiteatro participaba el jabalí, y así aparece en un mosaico de El Djem, fechado entre los años 280-300[128].

---

120 M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 125, fig. 137.
121 P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 361, fig. 361.
122 J. Balty, *La grande mosaïque de chasse du triclinos*, Bruselas, 1969, pág. 21, láms. I, V, IX, XI, XXIII, XXV.
123 C. Dulière, *Mosaïque des portiques de la grande colonnade*, Bruselas, 1984, pág. 52, láms. XXX-XXXI.
124 K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 48-49, lám. 21.
125 K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 50, lám. 23.
126 K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 56, lám. 30.
127 K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 62, 76, 118, lám. 45.
128 K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 70-71, lám. 56. También en mosaicos de Cartago con las bestias del anfiteatro, datado entre 250-275 (K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 71, lám. 57); de Radès, con un catálogo de animales de finales del siglo III (K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 72, lám. 58); de Tebessa, del siglo IV (K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 74, 126, lám. 59); y de El Djem, Casa de Baco, Dionisos y las bestias (K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 177, 184, lám. 69), de la segunda mitad del siglo IV.

R-91 MOSAICO CON PERRO PERSIGUIENDO A UNA LIEBRE

Dimensiones: 167 × 88 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-0,9.
Densidad: 94.
Colores: S, M, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Habitación 501.

En este mosaico está representada una típica escena de caza en la que un perro está a punto de morder a una liebre, que huye despavorida mientras que vuelve la cabeza hacia atrás; la postura de la cabeza y la expresión de los ojos reflejan claramente el terror que siente el animal acosado en esos momentos. El cuerpo de los animales está bien trabajado, aunque llama un poco la atención en la liebre su tamaño y el hecho de que parece que tiene pezuñas, la cabeza alargada en lugar de redonda, la cola puntiaguda, la existencia de cuello; sin embargo, todas ellas son características con las que estos animales aparecen en numerosos mosaicos del Oriente.

Éste es un tema habitual en los mosaicos del Oriente, que aparece en el pavimento de la Iglesia de los Santos Mártires Lot y Procopio y del Diácono Tomás. Un paralelo casi exacto para este grupo del Hotel Villa Real se encuentra en la Iglesia de San Jorge en Deir el-'Adas de Siria, datado en plena época omeya en 722[129]. Inmediatamente debajo de este grupo, un perro persigue a dos liebres. También un perro acosa a una liebre, que vuelve la cabeza para mirar aterrada al atacante, en la Iglesia de San Juan Bautista en Ouni Hartaïne, Siria, fechada en el año 500. Los perros llevan siempre collar al cuello[130]. La persecución de la liebre por un perro es motivo bien conocido en la musivaria romana, como en mosaicos de El Djem datados entre los años 240-260[131]; de Cartago, aquí ayudado el perro por un halcón, fechado en el siglo V[132], y de la Casa de los Laberios en Oudna[133], fechado entre los años 200-220, donde el nombre del perro es Ederatus[134]. La caza de liebres con perros se representa varias veces en un mosaico de Althiburos, datado entre los años 280-290[135]; en otro de Thysdrus[136]. En la iglesia de Hazor-Ashdod, esta composición se repite entre zarcillos[137].

[129] A. Carandini, A. Ricci y M. Devos, *op. cit.*, págs. 46-37, 49, figs. 20, 22, 23.
[130] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 195, fig. 172.
[131] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 49, lám. 22.
[132] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 59, lám. 43.
[133] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 61, lám. 44.
[134] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 252.
[135] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, figs. 157-159; M. Ennaïfer, *La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclepieia*, Túnez, 1976, págs. 117-119, láms. CXXXVIII-CXXXIX.
[136] A. Ben Abed-Ben Khader, E. de Balanda y A. Uribe, *op. cit.*, fig. 160.
[137] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 67, láms. LXXIV-LXXV.1.

R-72 MOSAICO DE MÁSCARA FOLIADA

Dimensiones: 73 × 95 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-0,7.
Densidad: 106.
Colores: B, N, G, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Barcelona. C/ Doctor Roux, 99.

Este mosaico de buena calidad tiene como tema central una cabeza imberbe de perfil oval, labios carnosos y mirada fija al frente. Lleva un casquete blanco que cubre la cabeza y de él salen elementos vegetales que en máscaras similares son hojas de acanto; grandes hojas rodean el resto de la cabeza.

Máscaras humanas parecidas, rodeadas de hojas de acanto, quizá con sentido apotropaico, son bien conocidas en pavimentos ordanos, como el de la Iglesia de los Apóstoles[138]; en la Iglesia del Diácono Tomás[139]; en Zay al-Gharby, en territorio de Gadara de Peraea[140], y en Shahba-Philippopolis, de mediados del siglo III[141]. Los labios son idénticos a los de Afrodita en un mosaico de Shahba-Philippopolis datado en el segundo cuarto del siglo IV y a los de Tetis, en un pavimento de la misma localidad[142], lo que indicaría un taller sirio para este suelo. Máscaras imberbes decoran igualmente el borde de un mosaico de la Casa del Boat of Psyches, habitación 1, de Antioquía de Siria, fechado entre 235-312[143], y de la Villa Constantiniana, habitación 1, fechada en 325, con máscaras foliáceas muy parecidas a la del mosaico que estudiamos[144].

R-84 MOSAICO CON AMORCILLO

Dimensiones: 54 × 54 cm.
Tamaño de teselas: 0,3-0,8.
Densidad: 221.
Colores: B, N, G, Ma, A, V, Az.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

En este recuadro de mosaico aparece representado un amorcillo de frente, con el brazo derecho levantado, armado con un puñal curvo y protegido con un escudo

[138] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 102. Otra máscara foliácea en J. M. Blázquez, G. López Monteagudo, «El museo de mosaicos del gran palacio de Bizancio», *Revista de Arqueología*, 95, págs. 22-24, con toda la bibliografía menuda y discusión de los problemas.

[139] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 187, fig. 268.

[140] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 654, fig. 373.

[141] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 24-25.

[142] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 58-59, 66-67.

[143] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 169-176, lám. XXXVb.

[144] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 248-253, lams. LVII, CLI. Sobre el significado de las máscaras en los bordes, pág. 461. Sobre la máscara humana foliácea, véase J. M. Blázquez, «Máscaras humanas en roleos de mosaicos de Oriente, África e Hispania», *L'Africa Romana*, XVII, 2004, págs. 1023-1035. El perfil del rostro y la expresión son los mismos que los de una máscara femenina de Argos, págs. 1030-1031, fig. 6d.

con umbro picudo que sujeta con el brazo izquierdo. Este tema frecuentemente decora bordes de los mosaicos del Oriente, como en el citado pavimento con máscara de Shahba-Philippopolis. Es obra restaurada y más floja que otros mosaicos. Un amorcillo en la misma postura del cuerpo y con escudo decora un roleo del pavimento de Apamea de Siria, fechado en el último cuarto del siglo V[145]. La postura se repite en Shechem, en el siglo V o a comienzos del siguiente[146].

R-68 Mosaico con hojas de acanto y zancudas

Dimensiones: 70 × 247 cm.
Tamaño de teselas: 0,5.
Densidad: 147.
Colores: G, N, Ma, M, S, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Salón Madrid.

Con toda probabilidad, este fragmento pertenecía al borde de un mosaico de grandes dimensiones. Frecuentemente estos bordes iban adornados con hojas de acanto, entre cuyos roleos se colocaban figuras humanas o de animales. Este pavimento va decorado con medio cuerpo de oso rampante en actitud desafiante, a continuación un vaso y dos zancudas. La del centro parece un avestruz, mientras que la de la izquierda, que se inclina para comer un gusano, algunos autores la identifican como un ave fénix, legendario animal que vivía en Arabia y que cada 500 años resurgía de sus cenizas.

Las hojas de acanto y los animales no tienen la perfección en el detalle de otros mosaicos de esta colección. Ejemplos de osos corriendo tenemos en la Iglesia de Khaldé Choueifat[147]. Un oso abatido, con lanza clavada en el cuerpo, se encuentra en la House of the Worcester Hunt de Antioquía de Siria[148]. En ocasiones, el oso interviene en las cacerías de anfiteatro. El oso también está presente en los mosaicos de Cartago, con fieras del anfiteatro, datado entre los años 250-275[149]; de Radès, de finales del siglo III[150]; de la Casa de Baco, con Dionisos y las bestias de Djem, de la segunda mitad del siglo IV[151]; de Thina, de finales del siglo IV o de comienzos del siglo V[152]; del Esquilino, en Roma[153]; de Jenah[154], y del citado mosaico de Deir el-'Adas.

---

[145] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 121-122; también pág. 25, de mediados del siglo III de Shahba-Philippopolis.
[146] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 129-130, lám. CLI.1.
[147] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 361. Otro paralelo en Shechem (R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 129-130), donde también aparecen zancudas en los roleos de hojas de acanto (R. A. Ovadiah, *op. cit.*, lám. CLII.2). Composición de menandros de esvásticas en paletones simples de llave, en C. Balmelle *et al.*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, París, 2002, pág. 297, lám. 188.
[148] Doro Levi, *op. cit.*, págs. 363-365, lám. CLXXI.
[149] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 121, lám 57.
[150] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 72, lám. 58.
[151] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, págs. 77, 184, lám. 68.
[152] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 81, lám. 71.
[153] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pág. 213, lám. 209.
[154] M. Chéhab, *op. cit.*, pág. 66, láms. XXXI, XXVIII.2.

El estilo de los roleos de acanto con zancudas es del tipo de los que aparecen en la capilla de la Iglesia de San Juan de Gerasa, fechados en el año 531[155].

R-89 MOSAICO CON CRUZ

Dimensiones: 82 × 97 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 88.
Colores: Ma, O, G, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Sencillo mosaico de forma rectangular con una cruz en el interior de un marco con sogueado. El tipo de cruz se repite en la capilla de 'Ain El-Bad, Siria, en la parte superior de un pavimento, cuya decoración es una crátera acompañada de pavos reales, y zarcillos con aves en su interior, datado a comienzos del siglo VI[156], y en piedra en un cancel dañado por el furor iconoclasta del siglo VIII, del complejo de San Esteban en Arabia[157]. La cruz va a ser un tema muy repetido en los mosaicos, a los ya mencionados pueden añadirse algunos de Israel, como el de la iglesia de Evron, fechado entre los años 442-443[158]; dos ejemplares de Hazor-Ashdod, de 512[159], y tres ejemplares de Schavei Zion, del siglo V[160].

R-93 MOSAICO CON NUDO DE SALOMÓN Y AVE

Dimensiones: 210 × 78 cm.
Tamaño de teselas: 0,9-1,1.
Densidad: 87.
Colores: B, G, M, V, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Mosaico rectangular dividido en tres partes netamente diferenciadas. En el lado derecho se puede apreciar un nudo de Salomón dentro de un triple marco. En la parte central, un motivo geométrico formado por redes rectangulares superpuestas bicolores. En el lado izquierdo, dentro de un marco, se encuentra un ave rodeada de pequeños arbustos con flores. El nudo de Salomón es gemelo al que decora un mosaico de Shunah al-Janubiyah en Palestina Prima. El edificio se fecha en el siglo VI[161]. También, del mismo siglo VI pero en un mosaico de la iglesia de Belén construida en

[155] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 275, fig. 506.
[156] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pág. 18, fig. 1.
[157] M. Piccirillo, *L'Arabie Chrétienne*, pág. 245.
[158] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 59-60, lám. XLIXI.2.
[159] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 63-69, láms. LXXIII.2, LXXXIX.2, LXXX.
[160] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 127, láms. CXLIV-CXLVI.
[161] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 322, fig. 662. El nudo de Salomón también se repite en mosaicos de Israel, como en la Iglesia de Beth Guvrin, siglo VI (R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 16-18, lám. IX.2).

el siglo V[162]. Un mosaico decorado con rombos y nudo de Salomón en el interior decora la sinagoga de Hosefa, datada a mediados del siglo V[163].

El motivo geométrico central se halla en un mosaico de Apamea de Siria[164], y también en un pavimento del barrio judío de Jerusalén, del período herodiano[165].

R-109 Mosaico con pato y rombos tangenciales

Dimensiones: 203 × 87 cm.
Tamaño de teselas: 0,5-1,1.
Densidad: 99.
Colores: Ma, G, O, M.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

La composición general de este mosaico es muy parecida a la del ya estudiado R-93. También es rectangular, y dividido en tres partes. La parte central es idéntica al R-93. A la derecha un pato entre arbustos, dentro de un triple marco, y a la izquierda un motivo geométrico formado por rombos tangentes multicolores. En el interior del rombo central hay una cruz. Un paralelo exacto para los rombos se encuentra en el pavimento de Shunah al-Janubiyah[166].

R-88 Mosaico con esvástica y aves

Dimensiones: 218 × 117 cm.
Tamaño de teselas: 0,8-1.
Densidad: 92.
Colores: Ma, G, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Este pavimento presenta dos partes bien definidas. A la derecha, una esvástica está dentro de un recuadro y al lado un rectángulo con dos zancudas de pico rojo afrontadas entre arbustos. En el recuadro alternan franjas de diferentes colores. La esvástica está formada por una cinta sogueada sobre fondo oscuro que recorre todo el borde superior del mosaico, y lo mismo debía hacer en el inferior.

El tema de la esvástica, símbolo de los rayos solares, es bastante frecuente en los mosaicos romanos; así, en la iglesia de Gerasa dedicada a los santos Cosme y Damián, del año 533, se pueden contemplar dos recuadros con esvásticas en las cuatro esquinas[167] en un mosaico de Apamea de Siria[168], o en la iglesia de Beth Guvrin[169].

---

[162] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 21-23, lám. XVI.
[163] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 72, lám. LXXXVII.1.
[164] J. Balty, *Mosaïques d'Apamée*, lám. 25.
[165] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 85, lám. XCVII.
[166] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 221-222, fig. 663.
[167] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 278-279, figs. 510-511.
[168] J. Balty, *Mosaïques d'Apamée*, fig. 1.
[169] R. A. Ovadiah, *op. cit.*, págs. 19-20, lám. IX.2.

R-120 MOSAICO CON ESVÁSTICA

Dimensiones: 137 × 137 cm.
Tamaño de teselas: 1-1,2.
Densidad: 63.
Colores: Ma, M, V, N, B.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Este mosaico de forma cuadrada debió formar parte de un mosaico mayor luego retocado. El tema es una esvástica en la que dos de sus brazos están formados por un sogueado sobre fondo oscuro y los otros dos por líneas multicolores. La forma y composición general es idéntica a la que ya hemos comentado en el mosaico R-88, sin embargo la composición aquí aparece cortada y cerrada: una línea de teselas negras recuadra en dibujo, y una línea de teselas blancas exterior a la negra indica que éste no iba más allá, algo difícil de aceptar, dado que este tipo de filigranas servían, en ocasiones, de orla a composiciones mayores y se buscaba que enlazaran unas con otras en una cadena sin fin, tal y como se insinúa en la pieza R-88, que aunque cortada, no va enmarcada. Probablemente el enmarcado de la composición es artificial y no estaba presente en la composición primigenia.

R-122 MOSAICO GEOMÉTRICO CON AVES Y PECES

Dimensiones: 207 × 208 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-1.
Densidad: 80.
Colores: M, B, G, V.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Pasillo Salones.

Éste es un mosaico de grandes dimensiones en el que una serie de motivos geométricos enmarcan representaciones de aves, peces o plantas. Dos cordones, uno sogueado sobre fondo oscuro y otro de líneas multicolores, se entrecruzan formando un dibujo geométrico en cuyo interior quedan delimitados hexágonos muy achatados y pentágonos de dos lados curvos, en el que también destacan cuatro formas circulares tangentes a la zona central externa de cada uno de los cuatro lados.

En el interior del hexágono central, el musivario ha colocado dos peces contrapuestos de cola bífida. En los dos pentágonos, aves, tal vez palomas. Esta composición geométrica es muy semejante a la de un mosaico del castillo omeya de Qasr al-Hallabat[170] y un pavimento de Qoumshané, con figuras geométricas de cinco lados, dos de ellos curvilíneos también.

[170] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, pág. 550, fig. 769.

R-117 Mosaico con inscripción griega y palomas

Dimensiones: 153 × 149 cm.
Tamaño de teselas: 0,7-1.
Densidad: 69.
Colores: B, G, M, O, V.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

En la Colección del Hotel Villa Real se guardan varios mosaicos que llevan inscripciones. Estos mosaicos proceden de iglesias. Son importantes por indicar la fecha de consagración del templo, y por tanto fechar los mismos pavimentos. Era frecuente que se pusiera en las iglesias este tipo de mosaicos[171].

Esta primera pieza con inscripción es de forma rectangular, enmarcada por un triple marco multicolor que al llegar a la parte central de cada uno de los lados se recorta hacia fuera. En la parte inferior, una corona aparece flanqueada por dos palomas enfrentadas.

R-119 Mosaico con inscripción griega

Dimensiones: Diámetro, 34 cm.
Tamaño de teselas: 1,2-1,3.
Densidad: 72.
Colores: M, Ma, N.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

El segundo mosaico con texto griego es de forma circular con un borde exterior de una única fila de teselas y seis líneas horizontales marrones de doble hilada de teselas que dividen el mosaico en siete franjas. En las seis superiores va colocado el texto y en la inferior una rama de palma símbolo de victoria, que también se encuentra en la parte inferior de la inscripción de la Iglesia de Zahrani del año 500[172].

R-130 Mosaico con inscripción griega y motivos geométricos

Dimensiones: 309 × 110 cm.
Tamaño de teselas: 1.
Densidad: 76.

[171] M. Piccitillo, *The Mosaics..., passim; id., L'Arabie Chrétienne, passim;* J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, págs. 140-143; P. Doncel-Vôute, *op. cit.*, págs. 465-467.
[172] M. Chéhab, *op. cit.*, pág. 104, lám. LVII.1.

Colores: B, N, G, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Villa Real. Almacén.

Es tercer mosaico con inscripción es de forma rectangular. Lleva sendas inscripciones en los laterales, donde el musivario ha simulado una especie de tablas que contienen la inscripción en sentido vertical, y una tercera inscripción centrada, en la parte superior. Bajo ella, el mosaico va decorado con un sogueado, que forma cinco rombos con cuadros en el interior. El tipo de decoración sogueada es frecuente en pavimentos del Oriente, como en el citado mosaico de Shubah en el territorio de Livias, aunque aquí es más rico. El tipo de trenza es el mismo del mosaico de la Iglesia Superior de Kaianus con un camello conducido por un joven[173]. A la izquierda, una inscripción en vertical que parece árabe[174].

R-134 Mosaico con inscripción griega y ánades

Dimensiones: 150 × 117 cm.
Tamaño de teselas: 0,9-1,1.
Densidad: 75.
Colores: B, G, M, O.
Material: Piedra.
Ubicación: Hotel Derby. Almacén.

El último de los mosaicos con inscripción es también de forma rectangular, más alargado que los anteriores. El texto cubre toda la parte central del mosaico enmarcado en negro por una línea sencilla de teselas. En las laterales, una pareja de aves a cada lado mirando hacia el interior. Las superiores son patos, mientras que las inferiores pueden ser gallinas pintadas[175].

[173] M. Piccirillo, *The Mosaics...*, págs. 190-191, fig. 277. Un paralelo exacto para el dibujo geométrico se encuentra en la Iglesia de Beth Guvrin (R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 14, lám. VIII.1). También en cruces gamadas y pavos reales al lado de la crátera. Un segundo paralelo exacto se halla en un pavimento de la basílica de Delfos (M. Spiro, *op. cit.*, págs. 239-245), datada en el siglo V o a comienzos del VI.

[174] La profesora Soha Abboud, de la Universidad Complutense de Madrid, opina que se trata de un adorno.

[175] La inscripción de la sinagoga de Igaza Maiumas se encuentra entre pavos reales (R. A. Ovadiah, *op. cit.*, pág. 61, lám. LIV).

Procedencia de los artículos

«Mitos y leyendas del agua en la Roma y la Hispania antiguas», *Revista de Occidente*, 306, 2006.
«La pesca en la Antigüedad y sus factores económicos. Fuentes literarias», *Historia de la pesca en el ámbito del Estrecho*, Sevilla, 2006.
«Rituales funerarios de Campania, de los samnitas y de los iberos», *Paleohispánica*, 5, 2005. En colaboración con la prof. Dra. M. P. García Gelabert.
«La mina de La Loba (Fuenteovejuna, Córdoba). Las minas hispanas y del Mediterráneo a finales de la República», *Julio César y Corduba: Tiempo y espacio en la campaña de Munda (49-45 a.C.)*, Córdoba, 2005.
«Tiberio emperador», Conferencia de la Fundación Gregorio Marañón, Madrid, 2004.
«Conductas sexuales y grupos sociales marginados en la poesía de Marcial y Juvenal», *Signifer*, Madrid, 2006.
«Últimas aportaciones a las religiones de Hispania. Teónimos II», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 11, 2006.
«Los talleres de escultura en Hispania en época de los Antoninos. La sociedad hispana», *Historia Antigua. La Hispania de los Antoninos*, Valladolid, 2005.
«Arabia, los árabes y el Golfo Pérsico en la Antigüedad», Conferencia pronunciada en Kuwait, 2006.
«La explotación de la púrpura en las costas atlánticas de Mauritania Tingitana y Canarias. Nuevas aportaciones», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 50, 2004.
«A. García y Bellido y el inicio de los estudios del ejército romano en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, 11, 16, 2003.
«Oficios de la vida cotidiana en los mosaicos del Oriente», *Anas*, 13, 2000.
«Arte provincial de la Gallaecia romana», *Hommages à Carl Deroux. IV. Archeólogie et Histoire de l'Art. Religion*, Latomus, 227, 2003.
«Estela hispano-romana con águila», *Urbs Aeterna*, Pamplona, 2003.
«Evolución del concepto orientalizante en los 50 últimos años en la investigación hispana», *Actas del Tercer Coloquio Nacional de Protohistoria: el período orientalizante I-II, Anejos de AEspA*, XXXV, 2005.
«Terracotas del Santuario de Calés (Campania), *Zephyrus*, XII, 1961.
«Seis terracotas inéditas del Santuario de Calés (Calvi), Campania», *Archivium*, XIII, 1963.
«Escultura de Asclepios en la Colección Villa Real», *Studi di Archeologia in onore di Gustavo Treversari*, I, Roma, 2004.
«Iconografía de las estelas funerarias del noroeste de la Península Ibérica», *Actas del VIII Congreso Internacional de Estelas Funerarias, O Arqueologo Português*, Lisboa, 2006. En colaboración con la prof. Dra. M. P. García Gelabert.
«Tolerancia e intolerancia religiosa en las cartas de Jerónimo», *Ant. Crist. (Murcia)*, XXIII, 2006.
«La violencia religiosa originada por las decisiones del Concilio de Calcedonia (451) en los monjes del Oriente», *Signifer*, 2007.

«Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor», *Ant. Crist. (Murcia)*, XXI, 2004. Con la colaboración de G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás.

«La colección de mosaicos del Museo del Bardo», *Espacio, Tiempo y Forma*, I-2, 1989.

«Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del norte de África», *Anas*, 13, 2000. En colaboración con la Dra. G. López Monteagudo.

«Estilos y talleres de mosaicos hispanos del Bajo Imperio», *CMGR*, IX, 2, 2005.

«Mosaicos romanos hispanos conocidos por dibujos o poco mencionados», *Assaph*, 10-11, 2005-2006.

«Mosaicos de Mauritania Tingitana y de Hispania. Temas», *L'Africa Romana*, XVI, 2006.

«Mosaicos sirios de la Colección Villa Real, Madrid», *Ant. Crist. (Murcia)*, XV, 1998.

«Nuevos mosaicos de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid (II)», *Anas*, 17, 2004. En colaboración con el prof. J. Cabrero.

Índice

Prólogo 7

PRIMERA PARTE

Capítulo primero. Mitos y leyendas del agua en la Roma y la Hispania antiguas 11

Mito de Rómulo 11
Mito de Rea Silvia 12
Mito de Jano y de Yuturna 12
Mito de Tiberino 12
Mito de Horacio Cocles 13
El mito de Clelia 13
Mito de Curtius 13
Mito de la ninfa Egeria y del rey Numa Pompilio 14
Mito de los argeos 15
La ilustración 15
El mito de Neptuno, de Salacia o de Venilia 15
Mito de la vestal y Cibeles 16
Mitos de la Hispania antigua 16
El mito del Lamia, río del olvido 17
Las ninfas en Hispania 17

Capítulo II. La pesca en la Antigüedad y sus factores económicos. Fuentes literarias 21

La colonización griega y la pesca 21
La pesca en época clásica. Siglos V-IV a.C. 23
Pesca y banquete fúnebre 23
La pesca en el mundo helenístico 25
Mercados de pesca 26
Los pescadores 27
La pesca en el Imperio Romano 28
Italia 28
Sicilia 29
Egipto 30
África 32
Siria 32
Grecia 33
Asia Menor 33
Aduanas y precios del pescado en Egipto 33

Siria 34
Mercados 34
Asia Menor 34
Precio del pescado 34
Italia 34
Egipto 35
Siria 35
Asia Menor 35
Comercio de pesca 35
Comerciantes de pesca 35
Exportación de pescado 36
Tasas de mercado 36
Exportación de *garum* de Hispania 36
Galia 37
Resumen 37

CAPÍTULO III. RITUALES FUNERARIOS DE CAMPANIA, DE LOS SAMNITAS Y DE LOS IBEROS 39

Rituales en tribus de Italia 39
Rituales en tribus de la Península Ibérica 42
Bibliografía 48

CAPÍTULO IV. LA MINA DE LA LOBA (FUENTEOVEJUNA, CÓRDOBA). LAS MINAS HISPANAS Y DEL MEDITERRÁNEO A FINALES DE LA REPÚBLICA 51

Explotaciones mineras de Grecia 52
Minas de Asia Menor 52
Riqueza minera hispana 54
La riqueza minera hispana a finales de la República Romana 55
Minería de la Galia 58
Minería de Italia 60
Minería de Hispania 60
La minería de oro en Hispania 64
Mina El Cardal 66
Peñón de Arruta 69
Valderrepisa 70
Bibliografía 71

CAPÍTULO V. TIBERIO EN HISPANIA 73

Educación militar de Tiberio 73
Principales acontecimientos en Hispania 74
La escultura en época de Tiberio 76
Retratos de miembros de la familia imperial 76
Escultura de la Bética 77
Escultura de Augusta Emérita 79
Escultura de Tarraco 80
Economía 80
Red viaria 82
Ciudades de época tiberiana y julio-claudia 83
Navegación fluvial 84
Tiberio emperador 85
Relaciones de Tiberio con el senado 91
Tiberio y Germánico 93

Tiberio moralista 95
Sejano 96
Tiberio y la administración del Imperio 98
Tiberio en Capri 99
Sucesión de Tiberio 102
Rasgos del carácter de Tiberio 102
Religiosidad de Tiberio 102
Aspecto físico de Tiberio 103
Tiberio y el arte 103
Tiberio intelectual 104
Juicio de los historiadores Suetonio y Tácito sobre el gobierno de Tiberio 104

CAPÍTULO VI. CONDUCTAS SEXUALES Y GRUPOS SOCIALES MARGINADOS EN LA POESÍA DE MARCIAL Y JUVENAL 107

Homosexuales 107
Matrimonio homosexual 113
Sexo oral 116
Masturbación 116
Impotencia 116
Cunnilingus 116
Fellatio 116
Coito *a dietro* 117
Lesbianismo 117
Bestialismo 118
Prostitución 119
Prostitución de niños 120
Bailarinas gaditanas 121

CAPÍTULO VII. ÚLTIMAS APORTACIONES A LAS RELIGIONES DE HISPANIA. TEÓNIMOS 125

Inscripción de Cabeço das Fraguas 126
Inscripción rupestre de Lamas de Moledo 127
Inscripción de Arroyo de La Luz 128
Divinidades fluviales 129
Teónimos de montes, peñascos y valles 133
Dioses de campos, bosques y praderas 135
Culto a la confluencia 136
Divinidades del paisaje 139
Divinidades de diferente naturaleza 141
Ataecina 141
Área de dispersión de las aras 142
Divinidades romanas con epítetos indígenas 143
Epítetos sin teónimo 144
Conclusiones 146

CAPÍTULO VIII. LOS TALLERES DE ESCULTURA EN HISPANIA EN ÉPOCA DE LOS ANTONINOS. LA SOCIEDAD HISPANA 153

Tarraco 154
Esculturas del teatro 154
Esculturas de los alrededores del foro de la ciudad 155
Esculturas del *collegium fabrum* 155
Villas residenciales 156

Necrópolis 157
Esculturas sin lugar conocido de hallazgo 157
Esculturas de Emérita Augusta 159
Retratos particulares 159
Bética 162
La escultura bética en época de los Antoninos 162
Retrato de emperadores Antoninos 165
Retratos de particulares 165

CAPÍTULO IX. ARABIA, LOS ÁRABES Y EL GOLFO PÉRSICO EN LA ANTIGÜEDAD 167

Bibliografía 169

CAPÍTULO X. LA EXPLOTACIÓN DE LA PÚRPURA EN LAS COSTAS ATLÁNTICAS DE MAURITANIA TINGITANA Y CANARIAS. NUEVAS APORTACIONES 171

La industria de la púrpura en el Mediterráneo oriental y central 171
La explotación de la púrpura en época helenística 172
La púrpura en el Imperio Romano 173
La púrpura en la costa atlántica de Mauritania Tingitana 174

CAPÍTULO XI. A. GARCÍA Y BELLIDO Y EL INICIO DE LOS ESTUDIOS DEL EJÉRCITO ROMANO EN ESPAÑA 179

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO XII. OFICIOS DE LA VIDA COTIDIANA EN LOS MOSAICOS DEL ORIENTE 185

Iglesias de Madaba 185
Iglesias del Monte Nebo 187
Iglesias de Umm-er-Rasas 190
Territorio de Madaba 192
Territorio de Philadelphia 192
Territorio de Gerasa 192
Territorio de la Palestina Prima 192
Otros animales domésticos: camellos, elefantes, cabras y avestruces 193

CAPÍTULO XIII. ARTE PROVINCIAL DE LA GALLAECIA ROMANA 197

Gallaecia y el reclutamiento militar 198
Esculturas de Gallaecia 199
Estelas funerarias 199

CAPÍTULO XIV. ESTELA HISPANORROMANA CON ÁGUILA 207

CAPÍTULO XV. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO ORIENTALIZANTE EN LOS 50 ÚLTIMOS AÑOS EN LA INVESTIGACIÓN HISPANA 215

Bibliografía 234

CAPÍTULO XVI. TERRACOTAS DEL SANTUARIO DE CALÉS (CAMPANIA) 237

CAPÍTULO XVII. SEIS TERRACOTAS INÉDITAS DEL SANTUARIO DE CALÉS (CALVI), CAMPANIA 249

Capítulo XVIII. Escultura de Asclepios en la Colección Villa Real 257

Capítulo XIX. Iconografía de las estelas funerarias del noroeste de la Península Ibérica 261

Introducción 261
Iconografía 263
Estelas de Galicia 263
Estelas del *Conventus Asturum* 275
Varia 283
Resumen general 283
Conclusión 286
Bibliografía 287

TERCERA PARTE

Capítulo XX. Tolerancia e intolerancia religiosas en las cartas de Jerónimo . 291

Intolerancia de Jerónimo ante el arrianismo 291
Intolerancia contra la herejía del apolinarismo 292
Tolerancia e intolerancia religiosas ante las herejías 292
Rechazo a Novaciano 293
Intolerancia ante Pelagio 294
Intolerancia ante el maniqueísmo 294
Intolerancia ante Prisciliano 294
Intolerancia contra los montanistas 295
Tolerancia ante Dámaso 297
Intolerancia de Jerónimo con el paganismo 297

Capítulo XXI. La violencia religiosa originada por las decisiones del Concilio de Calcedonia (451) en los monjes del Oriente 299

La violencia religiosa en el Bajo Imperio. Precedentes 308
Resultado de la violencia después de Calcedonia 310

CUARTA PARTE

Capítulo XXII. Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor 315

Siria 315
Ghallineh 316
Shahba-Philippopolis 316
Palmira 319
Shahba-Philippopolis 321
Apamea 323
Sarrîn 328
Zeugma/Seleucia del Éufrates 328
Casa de Dionisos y Ariadna 332
Casa de Poseidón 332
Casa del Éufrates 335
Edessa 337
Orthasia 337

Metrópolis 338
Antioquía y alrededores 338
Conclusiones 357
Fenicia 361
Byblos 361
Berythus 362
Baalbeck 363
Palestina 365
Beth Shean 365
Chelkh Zouede 365
Erez 366
Sechem 366
Zipporis 366
Arabia 368
Gerasa 368
Madaba 370
Nebo 374
Conclusiones 374
Chipre 374
Nea Paphos 374
Palaepaphos 378
Malourena. Nea Paphos 379
Salamis 382
Kourion 383
Alassa 383
Conclusiones 384
Grecia 384
Amphipolis 385
Argos 385
Chalcis 385
Cheronee 385
Cnosos 386
Corfú 386
Corinto 386
Cos 387
Delos 387
Dion 387
Elis 387
Eva 387
Heraea 388
Isthmia 388
Koroni 388
Larisa 388
Mitilene 389
Olimpia 389
Phiraeus 389
Rodas 390
Esparta 390
Tesalónica 392
Trikkala 393
Conclusiones 393
Asia Menor 394
Pérgamo 394

Phokaia 394
Esmirna 395
Halicarnaso 395
Éfeso 395
Xanthos 396
Adana 397
Alexandreta 399
Amemurium 399
Anazarbus 399
Narly Kuyu en Korykos 400
Tarso 400
Pamphylia 401
Estambul 401
Conclusiones 401

CAPÍTULO XXIII. LA COLECCIÓN DE MOSAICOS DEL MUSEO DEL BARDO 403

Mosaicos con el tema de Océano 404
Cuadriga de Neptuno 404
Venus 405
Mosaicos con peces 406
Dionisos 406
Mosaicos con toros del anfiteatro 408
Escenas de caza 408
Escenas campestres 410
Pugilistas 411
Escenas mitológicas 411
Escenas de banquete 412
Aquiles y Quirón 412
Bibliografía 413

CAPÍTULO XXIV. REPRESENTACIONES DEL TIEMPO EN LOS MOSAICOS ROMANOS DE HISPANIA Y DEL NORTE DE ÁFRICA 415

CAPÍTULO XXV. ESTILOS Y TALLERES DE MOSAICOS HISPANOS DEL BAJO IMPERIO 423

Pavimentos con influjos orientales 423
Influjos orientales en la musivaria hispana en la Protohistoria 424
Mosaicos orientales 425
Mosaicos de origen oriental en los tres primeros siglos imperiales 425
Influjos orientales en la musivaria hispana tardoantigua 425
Mosaicos de posible influjo palestino en las Islas Baleares 430
Influjos africanos en los mosaicos hispanos 431

CAPÍTULO XXVI. MOSAICOS ROMANOS HISPANOS CONOCIDOS POR DIBUJOS O POCO MENCIONADOS 435

Mosaico geométrico 435
Mosaicos de Villa del Río 436
Mosaico con coronas de laurel y pájaros. Mérida 437
Mosaico de Córdoba con aves 438
Mosaico de Aquilafuente (Segovia) 440
Bibliografía 445

CAPÍTULO XXVII. MOSAICOS DE MAURITANIA TINGITANA Y DE HISPANIA. TEMAS 449

Capítulo XXVIII. Mosaicos sirios de la Colección Villa Real, Madrid 455

Mosaicos catalogados 455
Cierva corriendo 455
Zancuda y serpiente 457
Escena de banquete 457
Orla con hojas de acanto 458
Orla de flores de loto 459
Mosaico polícromo 459
Orla decorada con flores de loto contrapuestas a círculos decorados 460
Orla decorada con flores de loto y círculos 460
Mosaico con imbricaciones florales 462
Mosaico con motivo floral de cuatro pétalos 463
Mosaico con fuente de frutos 463
Crátera 463
Pelta estilizada 464
Otra Peita 464
Mosaicos no catalogados 464
Crátera 464
Fragmento con hojas de acanto con fruto piriforme y círculo 465
Fragmento de mosaico con rombos con cruces floreadas 465
Mosaico geométrico 465

Capítulo XXIX. Nuevos mosaicos de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid (II) 467

R-64 Mosaico con gallina pintada común 468
R-129 Mosaico con tres gallinas pintada común 468
R-65 Mosaico con pato real 469
R-82 Mosaico con pato 470
R-83 Mosaico con pato 470
R-107 Mosaico con gallo 471
R-69 Mosaico con zancudas 472
R-70 Mosaico con zancudas 472
R-76 Mosaico con aves 473
R-63 Mosaico con fauna avícola 474
R-85 Mosaico de recuadros figurados 475
R-140 Mosaico con pavos y cesto 476
R-138 Mosaico con gallina 477
R-135 Mosaico con cuadrados entrelazados, ave y zarcillos 478
R-67 Mosaico con pez 480
R-80 Mosaico con crátera entre pavos 480
R-87 Mosaico con crátera entre pavos 481
R-90 Mosaico con crátera entre dos ciervos y rapaz 482
R-73 Mosaico con crátera 484
R-74 Mosaico con crátera 484
R-94 Mosaico con jirafa o dromedario 485
R-112 Cebú acometido por un león 486
R-111 Mosaico con elefante 486
R-77 Mosaico con león atacando a un antílope 487
R-142 Mosaico con antílope, avestruz y ave 488
R-71 Mosaico con perro corriendo 489
R-133 Mosaico con dos ovejas y dos gacelas 490

R-110 Mosaico con liebre, pato y leona atacando a un jabalí 491
R-91 Mosaico con perro persiguiendo a una liebre 492
R-72 Mosaico de máscara foliada 493
R-84 Mosaico con amorcillo 493
R-68 Mosaico con hojas de acanto y zancudas 494
R-89 Mosaico con cruz 495
R-93 Mosaico con nudo de Salomón y ave 495
R-109 Mosaico con pato y rombos tangenciales 496
R-88 Mosaico con esvástica y aves 496
R-120 Mosaico con esvástica 497
R-122 Mosaico geométrico con aves y peces 497
Mosaicos con inscripciones 498
R-117 Mosaico con inscripción griega y palomas 498
R-119 Mosaico con inscripción griega 498
R-130 Mosaico con inscripción griega y motivos geométricos 498
R-134 Mosaico con inscripción griega y ánades 499

Procedencia de los artículos 501